كلود عبيد

التصوير وتجلياته في التراث الإسلامي

مكتبة نرجس PDF
www.narjes-library.blogspot.com

كلود عبيد

التصوير وتجلياته في التراث الإسلامي

(دراسة حضارية ـ جمالية ـ مقارنة)

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

جميع الحقوق محفوظة

الطبعة الأولى

1428 هـ - 2008 م

مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

بيروت - الحمرا - شارع أمين أحد - بناية سلاه - ص.ب 113/6311

تلفون 791123 (01) - تلفاكس 791124 (01) بيروت - لبنان

بريد الكتروني majdpub@terra.net.lb

ISBN 978-9953-463-62-9

إهداء

إلى مكرم ومروان

تقديم

ها هي الفنانة التشكيلية اللبنانية المعروفة كلود عبيد تقدم لنا بعد كتابها الأول: الفن التشيكي إبداع النقد ونقد الإبداع كتابها الهام الثاني عن تجليات التصوير في التراث الإسلامي.

فكأن هذه الفنانة التشكيلية المبدعة رسمت خطاً أو خطت رسماً، أو كأنها شعرت فقراً في المكتبة العربية بالكتب الأكاديمية التي تعالج شؤون الفن فتطوعت لهذه المهمة، خاصة وأن معظم الكتب التي تتصدى لموضوعات الفن إما أن تكون متخصصة بموضوع واحد أو ناحية واحدة، وأما أن تكون مجرد انطباعات تكيل المدح أو القدح فلا تضني ولا تسمن من جوع.

كتاب كلود هذا يحاول الجمع بين الدقة والشمول، تتبصت مسيرة التصوير منذ بداياته الإنسانية إلى عصرنا الحاضر مبينة بدقة وإيجاز جميع تجليات التصوير في التراث الإسلامي فكان طبيعياً أن تتوقف طويلاً عند الخط العربي باعتباره أساس التصوير في الإسلام وأن تلم إلمامة سريعة بسائر مظاهر التصوير التي تجلت بالعمارة ومظاهرها المختلفة من مساجد ومدن الخ والزخرفة والفنون التطبيقية. كما كان من الطبيعي أن تحيط بالمفهوم الإسلامي للتصوير لتصل إلى استنتاجات رائعة من مثل:

«بالرغم من تعدد منابع الفن الإسلامي إلا أن المتأمل لا تغيب

عنه وحدة المنطلق التي ميزت الفنان المسلم في كل مكان من الإمبراطورية الإسلامية الشاسعة من الصين إلى الأندلس والتي نستطيع أن نلخصها في المفهوم الرمزي التجريدي للعالم وفي سعيه الدائب نحو المطلق فيما يصطنع من وحدات زخرفيه تقود دائماً إلى منبع واحد

إنه كتاب يفيد المؤرخ بما فيه من معلومات تاريخية، ويفيد اللغوي والأديب لما فيه من إضاءة هامة على مسيرة الخط، ويفيد المهتم بالحضارات لما فيه من مقارنات بين الشرق والشرق وبين الشرق والغرب، وقبل هذا كله، وبعد هذا كله إنه منارة لكل فنان ورسام في عالمنا العربي والإسلامي يساعده على فهم حقيقة التصوير في تراثه وما يتضمنه من روحانية وسمو وجمالية، وفي هذا ما فيه من مده بزخم قوي في انطلاقته نحو الإبداع.

د. محمد حمود

بيروت في 2007/2/20

مقدمة

لقد استغرق إعدادي لهذا الكتاب بضع سنوات أمضيتها في البحث حول قضية شائكة هي قضية التصوير والرسم في الإسلام وخصوصاً أن هناك من يرى أن الإسلام وقف مناهضاً للتصوير والرسم، بل وذهب بعضهم إلى حد الزعم بأنه حرمه وكم كانت فرحتي كبيرة عندما اكتشفت مدى اهتمام المسلمين وفي مختلف العصور بالرسم والتصوير منطلقين من الاعتناء الشديد بالخط باعتباره الأداة التي رسمت بها كلمات القرآن الكريم، ومع مرور الأيام صار هذا الخط منطلقاً لجماليات رائعة تجلت في غير ميدان، في العمارة والزخرفة والمنمنمات وسائر المجالات التي زينت بالصور المختلفة، والأهم من هذا كله ما حاول هذا الكتاب إبرازه وتبيانه هو وحدة الفنون الإسلامية بصرف النظر عن المكان والزمان من حيث النظرة الفلسفية فقد كان الفن الإسلامي في خدمة الدين وفي خدمة التدين في الإنسان. وقد حكى الفن الإسلامي من خلال التصوير عن الكون فرسمه في لانهائيته وفي ديمومته وفي تناسقه، وهذا ما عبر عنه غروهمان بالقول: «لقد قام الفن العربي الإسلامي على مفاهيم عقائدية روحية خالصة، يجعل من الله وحدة سرمدية لا شبيه لها وتجعل الدين الإسلامي يقوم على الغيبية».

يهدف كتابي هذا إلى تبيان أهمية الرسم والتصوير في العصور

الماضية ـ خلافاً لما يظن البعض من فقر في هذا المجال من تراثنا ـ كما يهدف إلى التأكيد على أن كل مسيرة حقيقية نحو إبداع أصيل لا بد وأن تنطلق من تراث أصيل كان على الدوام ملتزماً بالإنسان وروحانية الإنسان مقدماً هذه الروحانية على مستوى رائع من الجمالية والصفاء بحيث ترك آثاراً واضحة على الفن في الغرب قديمه وحديثه.

أتمنى أن أكون قد نجحت في ذلك وإلا يكفيني شرف المحاولة.

كلود عبيد

بيروت 2007/2/20

تمهيد

حول الفن

من البديهي عند دراستنا ميداناً معرفياً معيناً، أن نبدأ بتعريف طبيعة هذا الميدان والحدود التي يشتمل عليها نطاقه الخاص.

الأمر مختلف مع الفنون التشكيلية خاصة (الفن العربي الإسلامي بمجاله الإبداعي ومجاله التشكيلي) ليس لأن هذا النوع من النشاط الفكري يصعب تعريفه وحسب، وإنما لأن تلك العملية الإبداعية تتألف من مكونات وعناصر وتفاصيل، يصعب انتظامها في إطار محدد، وفي النهاية ومهما توخي البحث الدقة، تبقى محاولة للتعريف أقرب إلى الاجتهاد الذي يقبل المناقشة. أما أن نتصور، خصوصاً في ميدان كميدان الفن، أن ثمة تعريفاً جامعاً شاملاً لا يأتيه النقض من أي جانب من جوانبه، ولا يعتريه الاختلاف والتغيير فيما يقبل من الأيام ويستجد من تطورات، فهذا ضرب من المحال فيما أظن!

ولكي يكون كلامنا أقل تجريداً، فهل يكون التعريف الأمثل للفنون التشكيلية أن نقول مثلاً: أنها تلك الفنون التي تقوم على إبداع عمل فني جديد باستخدام مجموعة من المواد المختلفة، المادية تحديداً، التي لم يكن لها معنى قبل أن يستخدمها الفنان، وأن الفنان بتشكيله الخاص لهذه المواد الحيادية في ذاتها، أو المفتقدة للمعنى، يسبغ على هذه المواد

قيمة مغايرة لم تكن لها، والأهم أن يطبعها بطابعه الإنساني ويسمها بميسمه الإبداعي الخاص الدال عليه، والمعبر عن قيمته في لحظة تاريخية معينة وظرف اجتماعي بعينه.

هل يشكل هذا التعريف نوعاً من الاقتراب، وشكلاً من أشكال التحديد، باعتبار أن الفنون التشكيلية تختلف عن الفنون القولية أو الأدبية، التي تستخدم اللغة (كالشعر والقصة والمسرحية المكتوبة ...) في أنها تشيد عالمها من لبنات مادية ذات حجم وكثافة وكتلة ومساحة وتحيز في الفراغ، وليس من محض كلمات لا جسماً مادياً لها في ذاتها.

فالفنون التشكيلية ببساطة تستخدم الأخشاب والأقمشة والجلود واللوحات والألوان والأحجار والمعادن المختلفة، وكل ما يخطر وما لا يخطر على بالنا من مواد متباينة، وتشكل من كل هذه المواد الغفل أعمالاً فنية ذات قيمة معينة، ومعنىً خاصاً.

وربما لذلك سميت بالفنون التشكيلية بفعل هذه الخاصة التكوينية التي تجمع بين القماش والخشب والحديد في كل متناغم ومنسجم ومتناسق لا يعود به القماش مجرد قماش ولا الخشب محض خشب ولا الحديد حديداً فقط، وإنما تتحول هذه المواد الخرساء ذاتها، إلى كيان جديد متجاوز عناصره المادية الأولية البحتة هذه فيمتلك القدرة على التحليق بك كمتذوق إلى سماوات أكثر ارتفاعاً وإلى عوالم أكثر سعة، عن محض الحديد والخشب والورق والقماش، بل أن المرء في لحظة من لحظات تأمله للعمل الفني يكاد ينسى تماماً أن هذا العمل الفني البديع، يخاطب العقل والروح والوجدان، وهو محض هذه المواد الصامتة التي لا تسترعي نظره ولا تستلفت انتباهه في العادة.

هل نقول إذن أن الفنون التشكيلية هي هذه المواد الغفل التي تزخر بها الطبيعة المادية زائد الإنسان الفنان بخياله التي يتجاوز ظرفه

الاجتماعي الخاص، وخطته التاريخية المعينة، والأهم درجة وعيه وإدراكه ومرقفه ورؤيته لكل ذلك.

أم هل نقتصر على تعريف شكلي آخر يقول، أن الفنون التشكيلية هي التصوير، والرسم، والخزف، والنحت، والتصميم، والعمارة، والصياغة والإعلان، وإشغال المعادن، والخشب والحديد الزخرفي... إلخ.

أم هل نقول من منظور تاريخ الفن، أن الفنون التشكيلية هي الشواهد المادية والأدلة المتجسدة، والمؤشرات الحية على الطوابع الحضارية للأمم المختلفة، والثقافات المتباينة، والديانات المتعددة... فقد قرأنا تاريخ مصر الفرعونية الاجتماعي والسياسي والروحي والعقائدي والحضاري من خلال آثارها الفنية بأكثر مما قرأناه من خلال النصوص المكتوبة المنحدرة، والمنقوشة على جدران معابدها ومسلاتها، وأهراماتها، وكذلك فعلنا مع الفن السومري والبابلي، والآشوري، وفن عصر النهضة، والفن القبطي، والقوطي والبيزنطي، والإسلامي، والصيني، والياباني، والهندي، والفن الحديث، وفنون القوميات والحضارات القديمة في الأمريكيين، كفنون هنود الديشول، فنود الحمر وفن حضارة الآزتيك بالمكسيك...

فلولا ما تركته هذه الحضارات المختلفة وراءها من شواهد فنية ومعمارية ما كان لنا أن نعرف الكثير عن هذه الحضارات هل نقول إذاً بأن الفن هو البصمة الخاصة بكل أمة، الدال على حضورها، ووجودها وتميزها في الأرشيف الخاص بتاريخ الوجدان، والإنسان، وتاريخ إبداعه. كما في الفن العربي الإسلامي فكانت فنون العمارة والنقش والتصوير والتأليف في الوحدات الهندسية: الزخرفية والخطية، مشروطة في بعدها الفكري، بفنون موحد يتحرك ضمن وحدات فلسفية عكست

ارتباط الرؤية بين اللامرئي في رمزه (السماوي) وبين المرئي في رمزه (المادي) برباط الإبداع: قاعات الحمراء المنقوشة وصفحات القرآن المزوقة، وزخارف النوافذ والأبواب، وطلاء الجدران تجمعها وحدة واحدة كما جمع المسلمين فكر واحد وعقيدة واحدة وهذه هي الرؤيا الفلسفية الكامنة وراء الفنون الإسلامية والتي انسحبت حتى على اختيار المواد الخام. فقد جمع هذا الفن بين المتعة والمنفعة بين القيم الروحية والقيم المادية ضمن رؤية جمالية وفلسفية ذات أبعاد شمولية. كما ربط بين قيمه الجمالية وبين المتطلبات والضرورات والحاجيات اليومية، وبين الجوهر المتسامي للقيم العربية الإسلامية الماثلة في ذهن وعقلية الفنان، الذي عمل من خلال العقيدة وحاول إيجاد التوازن بين الروحانيات والماديات. فكان الجوهر الحقيقي للإنسان العربي هو الذي خلق عناصر ومكونات الإبداع الفني المرتكزة إلى بعد فلسفي خاص (فلسفة التوحيد)، تشكلت عن قيمته التطورية سمات وخصائص فنية ارتبطت بحياة المجتمع العربي واستجابت لمتطلباته وضروراته. وقد تجلت هذه الأشكال التعبيرية في الخط والزخرفة والعمارة والتصوير.

على أية حال هذا التعريف سيظل في النهاية هو بعض من هذا الذي قلناه أو هو كل الذي قلناه، ولكنه في الحالتين لن يفي بالإحاطة الكاملة بهذا العالم الساحر الجميل، عالم الفن التشكيلي.

الفصل الأول

الفن والعقائد

- الفن والعقائد في العهود ما قبل الأديان السماوية
- موقف اليهودية والمسيحية من التصوير
- موقف الإسلام من الفن

الفن والعقائد
في العهود ما قبل الأديان السماوية

لا توجد أمة أو حقبة في التاريخ تجاهلت الفن، فلقد كان جزءاً لا يتجزأ من الحياة، فهو جزء مكمل للعمل العادي. والفن من أرفع أشكال النشاط الإنساني، فقد كان موضع رعاية المجتمع وكان ولا يزال جزءاً من فطرة الحياة. فالأغاني والصور وجدت مع الناس قبل أن يبرحوا الكهوف إلى العمارة وقبل أن يتهيأ لهم وسائل الراحة والرفاهية ما يتهيأ لأفقر الناس. فالإبداع الفني أرث الأغنياء والفقراء، والأغلبية والأقلية، والمتعلم والأمي على السواء. والفن هو لغة إنسانية ابتكرها الإنسان ليعبر عن الواقع الذي يعيشه والذي يتمناه، والفن في جميع أشكاله وأنواعه شكل متميز للوعي الإنساني للعالم الموضوعي، كما يحاول أن يحدثنا في جميع نشاطاته عن شيء ما: حول الكون، حول الإنسان، أو حول الفنان نفسه.

هذا تلازم الفن مع الإنسان منذ ظهوره، كذلك تلازم الفن مع العقائد، يستمد الفن من العقائد مواضيعه، وتستمد العقائد قوتها بالفن. فنحت الإنسان الكهوف تمثال الأم المقدسة وعبدها على أنها الخالقة، لأنها تلد فهي عنده إذن خالقة. نحت تلك الأم المقدسة مركزاً على أماكن الإخصاب فكان أول تمثال يعبد.

ونحت أيضاً تمثالاً للإله (براهما) وهو الإله بذاته يستمد منه كل شيء وجوده إلا أن الكهنة جعلوه هو الإله الخالق (وفشنو) هو الحافظ والحامي للحقيقة (وشيفا) هو القوة المدمرة والمحولة. فكان الثالوث (براهما فشنو ـ شيفا) ومن ثم سرت القداسة إلى الحيوان والجماد، وسرت هذه العبادات إلى الشعوب. مع أن الإله براهما هو جوهر العالم وروح غير مشخص في صفاته، ويحتوي على كل شيء، مع ذلك نحتوا له التماثيل تجسيداً لهذه المعاني.

كما ظهرت في الصين (تي بي) أو الإله الخفي و(تشانج) أو الأرواح ثم الشمس. كذلك كان أكبر الآلهة عند الكلدان (الشمس) وسموه بعل الذي كان عند المصريين باسم آمون كما عبده الفرس باسم عشتروت.

وقد نحتت التماثيل للإله (اولف) إله السماء وأب الآلهة في بلاد الرافدين. وقد انهار بعد ضياع نفوذ أكاد وسومر فأخذ وظائفه (مردوك) البابلي فنحتت له التماثيل ثم أتى (آشور) حين تمت السيطرة لآشور فكان الثالوث من (انليل) سيد الريح والروح و(أنكي) إله الماء وكل شيء حي (وترجال) إله العالم السفلي ورب السحر والفنون.

أما عند المصريين الذين رفعوا الملوك إلى مصاف الآلهة، ونشدوا الخلود والأبدية، فكانت حضارتهم تعبر عن الخلود عكس اليونانيين الذين أنزلوا الآلهة إلى مصاف البشر، ونشدوا الكمال والجمال في فنونهم تعبيراً عن ذلك. فكان عند المصريين (آتوم) وهو الإله الواحد الأزلي فهو أصل كل شيء، وهو (رع) في العطاء و (آمون) في بروزه كالشمس وهو الإله الخفي والذي لا يظهر إلا بصفاته، ومع ذلك نجد له تماثيل تجسد تلك الصفات التي تتجلى في رع وبتاح وآمون، حتى كان ثالوث منف، وثالوث أوزيري، والتاسوع المصري، وامتلأت معابد

مصر بالآلهة المنحوتة والحيوانات المعبودة مثل العجل، وفرس البحر، والثعبان. ونجد في الجزء الجنوبي من حضارة وادي النيل: أن الكوشيين نحتوا تمثالاً (لابدامالك) في شكل إنسان له رأس أسد، وقد اعتبر إله الحرب، وأقيمت له المعابد في مروى والنقعة والمصورات، فكان يصور على هيئة إنسان لا رأس له وقد صور في النقعة على هيئة ثعبان برأس أسد.

وقد ظهرت سمات مميزة للحضارة الكوشية التي عاصرت الحضارة المصرية القديمة الفرعونية مثل تمثال (تهارقا) الذي يختلف عن التماثيل المصرية، ورموز الأسد ومواكب الأفيال والتماسيح والأصلة (الأفعى) وجميعها رموز ترمز إلى القوة والجبروت والريادة. وقد سموا (برماة الأحداق) لشدة بأسهم في الحروب وتصويبهم في حدقة العين.

كذلك نحت الإغريق تماثيل لرب الأرباب زيوس وهو إله السماء والجو وكل ما هو شاهق مرتفع. ونحتوا أيضاً أربابا كثيرة في صور بشرية مثل فينوس إله الحب والجمال ومثالاً للأنوثة. كما نحتوا (أبوللو)، إله الوحي والموسيقى ومثال للرجولة. وأيضاً نحتوا (آريس) إله الحرب والدمار. فكان لكل موضوع إله منحوت على جبل أولمب. فقد صاغ مزاج اليونان الآلهة في أشكال بشرية. وكانت الميتولوجية اليونانية بعث التاسوع المصري.

وقد عبد الأفارقة عدة أشكال مجسمة تعبر عن رموز طوطمية اعتقدوا أن الأرواح حلت بها، وعبدت الشعوب القديمة الظواهر الطبيعية تعويضاً عن رغبة أو حاجة في السيطرة عليها ونحتوا لهذه الظواهر تماثيل ورمزوا لها بالرموز المجسمة.

أما الساميون والعرب فقد جسدوا الآلهة في أشكال منحوتة وعبدوها زلفى، وتقرباً أو تجسيداً للآلهة، حيث نجد ذلك في أصنامهم

العديدة مثل: هبل واللات والعزى ومناة[1]. وكان أول من سن للعرب عبادة الأوثان هو (عمرو بن لحي بن غالوتة) وكان أكبر آلهة الكنعانيين هو الإله (إيل) الذي لقب بالآلهة الأعظم وكانت عنده المكانة السامية عند الآراميين، وقد ورد اسم (إيل) في الكتابات الفينيقية بصيغة (ايلوس) وقد انتشرت الوثنية في الجزيرة العربية انتشاراً واسعاً حتى كان لكل قبيلة صنم خاص بها.

وبعد ممات بوذا عبده البوذيون ونحتوا له التماثيل الكثيرة في معابدهم.

إذاً كان المعبود في الأديان المختلفة عبر التاريخ يتجلى في القوة القادرة على تحقيق أكثر الخير للناس لاستمرار وجودهم وعقيدتهم، فكانت عبادة الآلهة الأم والبقرة ثم الكواكب والقمر والشمس (آمون) ثم ما وراء الشمس آتون وارتفعت العبادة، فكان ثمة إله السماء آنو وإله الأرض أنليل. ثم برزت فكرة إله السماء والأرض إيل ومن المحتمل أنه كان إله إبراهيم، فقد كان معبوداً في عهده.

---

(1) في تتبعنا للأديان الغير إلهية نجد أن هناك ظهور دائم للثالوث حيث جسدت الإلهة في الأصنام، منحوتة ومعبودة.

- الثالوث الهندوسي: (براهما ـ فشنو ـ شيفا).
- الثالوث الصيني: (تي بي ـ تشانج ـ الشمس).
- ثالوث أوزيري: (وزيريس ـ إيزيس ـ حوروس).
- ثالوث منف المصري: (بتاح ـ سخمة ـ نفرتم).
- ثالوث ميكا ورع: (آمون ـ كاد ورع).
- ثالوث بلاد الرافدين: (أنكي ـ انليل ـ ترقال).
- ثالوث الأغريق: (فينوس ـ ابولو ـ اريس)
- ثالوث اسوان: (خنوم ـ اساتيس ـ عنقت).
- ثالوث نبتة ومروى: (آمون ـ موت ـ خنسو).
- ثالوث العرب: (اللات ـ العزى ـ مناة).

فبذلك نجد أن الفن من حيث النحت والتصوير ارتبط منذ أقدم العصور بالعقائد الدينية. فالعقائد نحتت التماثيل المجسمة التي عبدت وبقي الفن دليلاً على أنواع العقائد التي كانت تعتنقها تلك الشعوب وكشفت الفنون على مدى تعلقهم العقائدي وبعض من مظاهر سلوكهم.

موقف
اليهودية والمسيحية من التصوير

لقد دعت اليهودية بشكل لا لبس فيه إلى الامتناع عن القيام بالتصوير التشبيهي، فقد جاء في سفر الخروج: «ثم تكلم الله بكل هذه الكلمات قائلاً: أنا الرب إلهك الذي أخرجك من أرض مصر من بيت العبودية، لا يكن لك آلهة أخرى أمامي، لا تضع تمثالاً منحوتاً ولا صورة مما في السماء من فوق، وما في الأرض من تحت، وما في الماء من تحت، لا تسجد لهن، ولا تعبدهن، لأني أنا الرب إلهك إله غيور[1]».

واليهودية لم تحاول استخدام الفن في خدمة الدين إلا في عهدي داوود وسليمان، من عمل محاريب وتماثيل وجفاني كالجواب وقدور راسيات، لإظهار نعم الله، إلا أن اليهود في دورهم الوثني عبدوا العجل (وهو العجل ابيس المصري)، والحية والهيكل.

وفي المسيحية رأت حركة الايكنوكلاست ضرورة تحريم النحت بعد دخول الإمبراطورية الرومانية في المسيحية، وذلك لخلق تباين بين الوثنية والدين الجديد، ليقنع المواطن الأوروبي بجدة الدين الجديد

---

(1) العهد القديم، سفر الخروج ـ الإصحاح 30.

وطبيعته الميتافيزيقية. فقد كانت المسيحية تربي معتنقيها منذ البداية تربية روحية خالصة، نائية بهم عن كل ما يتعلق بالأمور المادية نأياً مفرطاً، فقد جاء في إنجيل متى: «لا تكنزوا لكم كنوزاً في الأرض حيث يفسد السوس والصدأ، وحيث ينقب السارقون ويسرقون، ولا يقدر أحد أن يخدم سيدين لأنه ما إن يبغض الواحد ويحب الآخر أو يلازم الواحد ويحقر الآخر، لا تقدرون أن تخدموا الله والمال. لذلك أقول لكم لا تهتموا لحياتكم بما تأكلون وبما تشربون، ولا لأجسادكم بما تلبسون، أليست الحياة أفضل من الطعام، والجسد أفضل من اللباس. أنظروا إلى طيور السماء إنها لا تزرع ولا تجمع إلى مخازن، وأبوكم السماوي يقوتها، ألستم أنتم بالأحرى أفضل منها[1].

لكن مسار الفن تأثر بمقولات البابا غريغوري القائلة بأن للفن ضرورة روحانية، ويقول في ذلك: إن الله إذا أوصى بنفسه للناس في شكل المسيح فلا مغبة في أن يوصي المسيح بنفسه للناس بعد موته في شكل تمثال، فيكون التمثال شيئاً مقدساً لأنه يجسد ذاتاً مقدسة (المسيح) الذي يمثل بدوره ذاتاً مقدسة أعلى (الله) فيكون بذلك التمثال موضوعاً مقدساً لذوات مقدسة «وعلى هذا المنوال صاغ البابا غريغوري مقولاته فاتجه الفن إلى رسم المسيح، وإقامة التماثيل، وهكذا أصبحت طبيعة الفن وظيفة تخدم تفسير الأناجيل، وأصبح رسم الشخصيات المقدسة مباحاً في القرن الخامس للميلاد، وبعدها بدأ النحاتون ينحتون المسيح والقديسين حتى أسرفوا في ذلك وكان الرهبان والقساوسة هم الذين يوجهون الفنان، مما دعى الإمبراطور ليو الثالث في النصف الأول من القرن الثامن عشر إلى إصدار قرار بتحريم عمل التماثيل، وأمر برفعها

---

(1) العهد الجديد ـ إنجيل متى ـ الإصحاح 6.

جميعاً من الكنائس، وقد سميت هذه الحركة بجماعة مكسري الأصنام، وقد استمرت هذه الحركة مائة وعشرين عاماً.

وبعد هذه الحركة عادت الفنون إلى سابق عهدها في التصوير الكنسي، وتبع ذلك عصر النهضة في أوروبا وفي هذا العصر حاول الفنان الأوروبي الخروج عن السيطرة الكنسية، فكانت الثورة الفنية، وأصبحت ذاتية الفنان بارزة ولكن بقيت المواضيع التي تطرق إليها الفنانون دينية ومقدسة وكانت تحكي عن الأنبياء والقديسين والأساطير.

وهذا ما نلاحظه في أعمال الفنانين الأوائل لعصر النهضة، مثل: نيقولا بيزانو 1225 ـ 1287م وأبنه جيوفاني، وأعمال الفنان جيوتو في العصر القوطي، وكذلك النحات دوناتللو والفنان مازاشيو في عصر النهضة.

أما في الفترة الذهبية لعصر النهضة فنرى أعمال مايكل أنجلو (1475 ـ 1564) والذي كان يمثل إرادة عصر النهضة فهو النحات والمصور والمهندس والشاعر وقد نحت تمثالي داوود وموسى كذلك سقف كنيسة سيكستينا، كما نجد أن ليوناردو دا فينتشي أظهر عبقرية فذة في رسم الشخصيات المقدسة، والفنان رفاييل الذي لقب بمصور مريم لتخصصه في رسم العذراء مريم كما برع في تصوير المشاهد الأسطورية.

موقف
الإسلام من الفن

إن لموقف الأديان من الفن أثراً واضحاً على الفن سواء كان سلباً أو إيجاباً. فالفن كان وما يزال مع الإنسان منذ أن ولد يعلو ويهبط معه وبه. ولموقف الإسلام من الفن أثره الواضح على الفن التشكيلي وخاصة النحت والتصوير منه (أخذ الإسلام موقفاً من الشعر ناقشه المعنيون ولا يدخل في نطاق دراستي هذه، إذ كما ربط بعضهم الرسم مع الأصنام ربط بعضهم الشعر مع الشيطان). وقد انقسم الناس أمام هذا التأثير، فمنهم من يرى أن هذا الموقف أفاد الفن باتجاهه نحو الهندسة المعمارية وتشكيل الخط والزخرفة، ومنهم من يرى أن هذا الموقف قد أضر بالفن وأوقف مسيرته.

لقد أبتعد الفن الإسلامي عن التجسيم، واستخدم التجريد اللانهائي فاستعيض عن التجسيم بالابتكارات والتحوير المستمد من الأشكال الطبيعية بأسلوب تجريدي يبعده عن المحاكمات المباشرة، وذلك بعد أن فهم الفنان المسلم وقوع التحريم فبدأ العمل من خلال العقيدة بواسطة المجردات، وبالابتعاد عن الماديات، ليس بطرحها كلياً بل بإيقافها عند حدود معينة وحدود المعقول، فلا تكون الغلبة للماديات

على الروحانيات، بل بإيجاد التوازن بين الروح والمادة والتعامل مع كل الكائنات والنفاذ فيما وراء الطبيعة.

فمع ظهور الإسلام وحتى قبل ذلك مع الحضارات القديمة لا نجد التعبير الفني والتصوير التشبيهي بشكل ملحوظ، فمنذ الألف الثالث قبل الميلاد كان التوجه الفني، وعبر الحضارات التي تعاقبت على الأرض العربية، ينحو منحى لا تشبيهياً عميق الجذور وقد تمثلت هذه الجذور بأعمال فنية تقترب من مفهوم التجريد المعروف، كما في زخارف معبد عشتار في بابل، أو كانت رمزية كثيرة التحول والتأويل كما في التماثيل الصغيرة التي ترجع إلى نهاية الآلف الثالث ق.م. أو كانت محورة ونمطية كما في منحوتات أبيلا وأوغاريت وماري. وعرف الفن المصري القديم عدم المحاكاة الدقيقة في اعتماد الرسوم البشرية فأخذ بقاعدة التسطيح الفني التي اعتمدها الفن السوري القديم البابلي والآشوري والفينيقي. وبالتالي رسم الإنسان بصورته الواقعية لم يشكل هماً أو توجهاً أساسياً في فنون هذه الحضارات. هذا في الوقت الذي عرفت كتابات وخطوط هذه الشعوب أنماطا شكلية وزخرفية ذات دلالات فنية جمالية على الرغم من ارتكازها إلى قاعدة الفهم الجمالي المستقي رموزه من تجريدات الصور والأشكال الطبيعية والزخارف النباتية وأن يكن بعدها التجريدي لا سبيل للجدال في وضوحه.

كما لهذه الظاهرة أسباباً جوهرية، فالعرب لم يكن لهم عهد بفن التصوير والنحت لأنها فنون مكانية، وهم كانوا يعيشون حياة قبلية، كانوا بدواً رحلاً يتنقلون من مكان إلى آخر، يرتادون أماكن الكلأ والماء لمواشيهم وقد كانوا صناع كلمة فمارسوا فن الشعر، كما مارسوا الفنون التشكيلية التي تنسجم مع طبيعتهم البدوية، وكانوا يعتمدون على تراث فني عريق متصل بوسائلهم وحاجياتهم ولباسهم.

ولما جاء الإسلام وأعلنها حرباً على التماثيل والصور، فكسر الأصنام، ومحا الصور من الكعبة، (فقد روى الطبري أن الرسول محمد في فتح مكة سنة 630م حطم نحو 300 سنماً قبل أن يستطيع تأدية الصلاة)، تقبل العرب المسلمون هذا الأمر لأنهم لم يخسروا بذلك صناعة من ممارساتهم.

وقد كان موضوع التحريم للتصوير مثار جدل طويل في التاريخ الإسلامي إذ أن الفقهاء اختلفوا منذ بدء الحياة الإسلامية بشأنه اختلافاً كبيراً، خاصة وانه لم يكن هناك نص صريح في القرآن يمنع فيه التصوير، (فالإسلام لم يتعرض للتصوير فلم يحرمه أو يأمر باجتنابه كما فعل بالخمرة). وما ذهب إليه الفقهاء الآخذون بالقول بالتحريم كان من باب التأويل المستند إلى أن (صفة) المصور هي إحدى صفات الله، ومن أسمائه الحسنى. والمنع الوارد في سورة المائدة بخصوص الأنصاب، فتذهب جمهرة من المفسرين بأن النصب ليس من الرسم في شيء ولا ترى فيه إلا معنى الأحجار الضخمة وربما الأصنام التي كانت محط عبادة في ما قبل الإسلام.

وكذلك كان الاختلاف بين الفقهاء وارداً في معرض تفسير الأحاديث فقد نادت بعض الأحاديث بتحريم صور الأحياء من بشر وحيوان، فقد جاء في الحديث «أن أشد الناس عذاباً يوم القيامة المصورون» وجاء أيضاً «أن الملائكة لا تدخل بيتاً[1] فيه كلب أو تصوير» وأن «كل مصور في النار، يجعل له بكل صورة صورها نفساً تعذبه في جهنم». ولكن بالعودة إلى السيرة نجد أن صورة العذراء مريم والسيد المسيح قد بقيت في الكعبة حتى ولاية عبد الله بن الزبير سنة 683.

---

(1) ارتأى بعض المستشرقين ومنهم الأب لامنس اليسوعي: إن كلمة بيت في الحديث إنما تعني «مسجد» ولذلك خلت المساجد حتى يومنا هذا من الصور والتماثيل.

فقد منع الرسول إزالتها عند دخوله الكعبة. فمن الفقهاء من استنتج موقف إباحة تصوير الحيوان في بساط يداس أو وسادة أو كل ما هو دون الإنسان قامة، ومنهم من قال بنهي قاطع عما كان له ظل ولا بأس بالصور التي ليس لها ظل.

وقد استند بعض العلماء ممن أباحوا الصور إلى مقطعين قرآنيين يقبل فيه نبيان بوجود صور ثلاثية الأبعاد. في النص الأول، انشأ النبي سليمان قصراً مليئاً بالمحاريب والتماثيل ساعده الجن في بنائه، النص الثاني عن المسيح الذي صنع طيراً من الطين ثم نفخ فيه حياة.

وقد رأى محمد عبده بأن التحريم كان نسبياً ولم يكن مطلقاً وبأن الصور والتماثيل مباحة إلا إذا هدفت للعبادة والتعظيم اللذين اختص الله بهما وعند ذلك تصبح محرمة.

كما رد محمد رشيد رضا على من يقول إن علة التحريم واتخاذها هي محاكاة خلق الله يلزم عدم تصوير الشجر والجبال والأنهار فكلها من خلق الله. ويقول أن التصوير ركن من أركان الحضارة ترتقي بها العلوم والفنون والصناعات فلا يمكن لأمة أن تنكرها إلا إذا استعمل في العبادات لأنه يحولها إلى وثنية، وقد كان التحريم لقرب عهدهم بالوثنية.

ويقول الإمام محمد الباقر عند سؤال من قبل أحدهم عن تماثيل توجد أمامه وهو يصلي «لا ضرر في ذلك إذا غطيتها بثوب، لا ضرر إذا كانت على يمينك أو يسارك، خلفك أو فوق رأسك. إذا كانت في اتجاه القبلة ضع عليها غطاء وصل».

وقد خص المؤرخون الفترة الأولى من تاريخ الفن الإسلامي وهي المحصورة بين منتصف القرن السابع ونهاية القرن التاسع الميلاديين بأنها كانت من فترات الازدهار الفني وذلك لتفاعلها العفوي مع ما هو قائم من آثار الحضارات التي اتخذت منها موقفاً يوازن بين الإفادة من تجاربها

الفنية وإخضاع ذلك لمفهومها في الإسلام ضمن ثلاثة أطر مما لا يحملها وزر اقتراف الخروج على الدين عبر تأويلات أتاحت لها شيئاً من الحرية في الرسم منها:

إباحة رسم الحيوانات الخرافية بعد تجريدها من معانيها القديمة، وإباحة رسم الحيوانات التي حلل الله صيدها وأكلها أو التي أبيح له أن يستخدمها لأغراض الصيد كالطيور والغزلان والكلاب، وإباحة رسم الحيوانات المركبة والتي تقوم على مزج بين أعضاء الكائنات المختلفة، كأن يكون الرأس لإنسان والجسم لحصان والقدمان لغزال وهذا ما الفته وما شاهدناه في الحضارات السابقة كالبابلية (الثيران المجنحة).

وقد فسرت الحرية هذه التي اتسمت بها الأعمال الفنية والزخرفة في هذه الفترة والتي تميزت بها عن الفترة التي تلتها من حيث الموقف من تصوير الحيوان والنبات فمنهم من عزاها إلى الطبيعة الخلقية ذات النزعة الثائرة والتي عرفت بها بعض مناطق بلاد فارس وبلاد ما بين النهرين. ومنهم من عزاها إلى أن القول بالتحريم لرسم الحيوانات لم يكن قد عمم فرضه في القرن الهجري الأول.

ورأى آخرون أن العربي المسلم بحكم طبيعة الدينية والخلقية، ميال إلى البساطة. وأنه توجس خيفة من اندفاع الناس إلى الترف والتي ظهرت معالمه جلية في قصور الخلفاء والأمراء مما دفع به إلى شن حملة عنيفة للعودة إلى البساطة والتواضع اللتين كانتا من صفات رسوله. ويقول د. زكي محمود حسن «وظاهر أن تحريم التصوير في الأسلوب أساسه الفزع من كل ما يؤدي إلى العودة إلى عبادة الأصنام ومن مضاهاة الله تعالى، فضلاً عن كراهية الترف بين الجماعة الإسلامية الناشئة والتي ساد فيها الزهد والتقشف والجهاد في سبيل الله».

باستطاعتنا القول أن التصوير ليس حراماً أو خطيئة دائمة،

فالإسلام لم يمنع من استعمال الصور إلا إذا كانت تلهي عن العبادة، وبدليل إنه كان موجوداً في العصور الإسلامية المختلفة خاصة في فترات ازدهارها، فالتصوير ازدهر جداً عند الفرس الشيعة والترك السنة. فنرى صوراً أو رسوماً مقدسة ما زالت باقية رغم الأحداث التي مرت بها الدولة الإسلامية، ونجد فيها اتجاهاً خاصاً ولعله أحياناً شبيه بأسلوب فن ما بين النهرين كصورة الرسول وهو يتلقى الوحي من الملاك جبرائيل وهذه الصورة محفوظة في المكتبة الوطنية في القاهرة وهي ترجع إلى سنة 1192م. وكذلك نجد صوراً أخرى مقدسة كمخطوط معراج نامة وقد صور الرسول في معراجه إلى السماء السابعة وهذا المخطوط أنجز في هراة وذلك سنة 1436م وهو من أهم المخطوطات الشرقية المحفوظة في مكتبة باريس الوطنية، كما نجد موقعة بهرام ميرزا وقد صور فيه الرسول مع أصحاب وذلك سنة 1544م. وفي متحف توبكابي في استنبول توجد مخطوطة سير النبي. كما نجد حتى الآن الرسوم في قصر قصير عمرة الذي بناه الخليفة الوليد بن عبد الملك. وكذلك رسوم قصر مسعود الغزنوي وحمام بغداد بقصر شرف الدين هارون[1]...

خلاصة القول في مسألة التحريم يمكننا التأكيد بأن تحريم الفن في الإسلام غير مطلق بمعنى أن التحريم ليس على كل الفن التشكيلي بل على جزء من الفن، وهو الفن المستخدم للدعوة الوثنية بأشكالها المختلفة، كذلك يقع التحريم على التماثيل التي تنحت للعبادة والمضاهاة والتقديس، كما تحرم التماثيل المجسمة التي فيها أهدار لكرامة الإنسان، وامتهان لعفاف المرأة، وأيضاً يحرم الفن الداعي للإباحية والهبوط والانحراف.

---

(1) فقد اشتمل حمام شرف الدين هارون على رسوم آدمية وحيوانية ونباتية ومناظر طبيعية، وقيل: بأن له جدراناً صقيلة كالمرآة تزينها صور بشرية متقنة ملونة بألوان جميلة وزاهية، وفيه صنابير يخرج منها الماء مصنوعة بأشكال تمثل الطيور المختلفة.

أما ما يباح فهو الفن التجريدي من نحت وتصوير ورسم، وكذلك يباح الفن التعبيري والتوضيحي بالوسائل السمعية والبصرية ورسم الأشياء بأسلوب تجريدي، والنحت التجسيمي والتصوير الواقعي للاستخدام في التعليم والدراسة وحفظ التراث[1].

كما يمكننا اعتبار أن الموقف الإسلامي إذا لم يكن أكثر ليونة من بعض التيارات الدينية فهو يستوي معها، لأنه لم ينكر الفن ولم يحرمه بصورة متشددة. وباستطاعتنا القول أنه كان لحرب الأيقونة التي بدأت سنة 726م. بصماتها على الموقف الإسلامي في التصوير. وفي رأينا أن فهم الفنان المسلم للتحريم في الإسلام وتحوله إلى التجريد وتحويل عقليته إلى عقلية هندسية الكثير من الإيجابية على المستوى الفني لأنه بتحوله هذا أبدع في الخط والزخرفة والمعمار، ويكون التحريم بذلك من أهم المجالات التي أثرت في المسيرة الفنية للفن الإسلامي بصفة مباشرة. كما أن مجالات ثانية كالنقابات الإسلامية والحسبة والوقف كان لها أيضاً تأثيراً في هذه المسيرة وذلك في مجال مراجعة الأحوال ومراقبتها وترشيدها، فتحسن الإنتاج الفني، وترق بذلك كل ما أنتجه الفكر وأبدعته اليد الماهرة من فنون وأصبح التنافس محصوراً بالجودة والأصالة، وكان ذلك بتأثير من قول الرسول «أن الله جميل ويحب الجمال» و«من غشنا ليس منا». فتحولت الأعمال النفعية والمشغولات اليومية إلى تحف جمالية ترضي المبدع والمشاهد، وتساوت العمائر الشاهقة مع التحف الصغيرة، القصر مع الكوخ، آنية الذهب مع آنية الطين.

---

(1) نقلت الأندلس الساعات المتطورة على طراز، التي أهداها الخليفة هارون الرشيد إلى الملك شارلمان وتطور بالتالي «علم الحيل» أو «الميكانيك» من دمشق إلى الأندلس لغزاً محيراً، فقد كان متطوراً في المشرق العربي خاصة على يد سيد المهندسين المعروف بالجزري، وان صناعة «الروبو» والدمى المبرمجة المتحركة انتقلت إلى قرطبة، وقد اعتبرها عالم الجمال الفرنسي فرانك بوبير، المرجع الأول في أصل النحت الحركي المعاصر في أوروبا.

الفصل الثاني

الخط العربي

- نشأة الكتابة
- الكتابة العربية
- الخط العربي
- أعلام الخط
- جمالية الخط العربي
- أثر الخط على الفنانين التشكيليين

نشأة الكتابة

الكتابة قديمة قدم التاريخ، وهي ظاهرة إنسانية وخطوة واسعة خطتها البشرية وهي تتحسس موقع أقدامها على درب الحضارة الطويل. احتاج اختراع الإنسان هذا إلى تعديلات وتحسينات لا تحصى. وقد حاول كثير من الباحثين معرفة أول شعب اخترع الألفباء. ولم يكن في مقدور أحد حتى الآن معرفة أول شعب أطلق على الحروف أسمائها (ألفباء) التي تتلاقى أسماؤها الأبجدية في مختلف اللغات في المعاني والصور.

هذا وقد مرت الكتابة في خمسة أطوار رئيسية:

1 ـ الطور الصوري، وفيه ترسم المادة عيناً. فإذا أراد الإنسان القديم أن يرسل رسالة إلى إنسان آخر يقول فيها أنه ذهب إلى الصيد، يرسم صورة رجل بيده قصبة في رأسها شص متجهاً نحو بحيرة سمك، وقد مرت جميع الشعوب القديمة والتي تحضرت في هذا الطور.

2 ـ الطور الرمزي وفيه توصل الإنسان إلى استنباط صور ترمز إلى المعنى، صورة الشمس المضيئة رمزاً للنهار. رجل يده في فمه يمثل الجوع. ولا نزال نشاهد شيئاً من هذا في أيامنا الحاضرة كالإشارة إلى الخطر برسم جمجمة.

3 ـ الطور المقطعي: وهنا بدأت الكتابة في تهجئة كلمات لا علاقة

لها بالصورة نفسها، كما كان في الكتابة البابلية والمصرية القديمة. وهو «الصورة وأصواتها» أي أسمائها لاستخدامها في كتابة الكلمات والجمل يكون كل منها مقطعاً وليس حرفاً لأنهم لم يصلوا إلى الطور الهجائي بعد. مثلاً: إذا أرادوا أن يكتبوا كلمات تبدأ بالمقطع «يد» كما في (يدفع، يدهس) يرسمون صورة يد ويعتبرونها مقطعاً هجائياً لا يراد بها (اليد) وإنما صوت الياء والدال.

4 ـ الطور الصوتي: وفيه أصبحت الكتابة تستخدم صور أشياء يتألف من هجائها الأول لفظ الكلمة المعنية، وهي اتخاذ الصور كرمز للهجاء الأول في أسم الصورة أي أن صورة الكلب ترمز إلى (ك) وصورة غزال ترمز إلى (غ).

5 ـ الطور الهجائي: وفيه ابتدع السومريون في وادي الرافدين، علامات تشبه المسامير العمودية والمائلة والأفقية بلغت ستماية علامة وذلك حوالي سنة 3300 قبل الميلاد ثم اختصرت العلامات وقد أسماها الغربيون (Cuniform أسفين) إلى ما بين 150 و 100.

وكانت هذه العلامات أو صور الخط المسماري[1] الأول خليطاً بين الطريقة الصوتية والطريقة الرمزية، خلافاً للطريقة الهيروغليفية. وتقول أصحاب النظرية البابلية (من علماء نشؤ الكتابة) أن الخط الفينيقي مشتق من المسماري ثم أن ما عثر عليه في أوغاريت (رأس شمرا) من كتابات بالخط المسماري على أساس هجائي غير النظريات الكلاسيكية.

---

(1) يقول المؤرخون أن أول من تمكن من حل رموز الكتابة المسمارية العالم «كروتفندك» سنة 1803 واستطاع من تنظيم أبجديتها الكاملة.

الكتابة العربية

تختلف الآراء في منشأ الكتابة العربية فمن العلماء من قال أن الخط العربي يتحدر من الخط السرياني معتمداً في ذلك على الشبه بين الحروف العربية والسريانية. ومن المستشرقين من قال أن الألفباء العربية قبل الإسلام انحدرت من الكتابة الفينيقية.

وسأورد في ما يلي بعض ما قاله الباحثون عن نشأة الكتابة العربية الأولى، وذلك بعد اهتداء رجال الآثار إلى نماذج نقوش هامة في أرجاء العالم، وكان العثور على الكتابة السومرية سنة 3300 قبل الميلاد في بلاد الرافدين.

يقول المؤرخون: إنتشر الخط المسماري من بلاد الرافدين إلى أقطار كثيرة من الشرق الأدنى، فاتخذه الحثيون والعيلاميون، كما استعمل في جهات سوريا واقتبسه الميتانيون والحوريون والفرس والأخمينيون.

وقد اشتق من الخط المسماري، الخط الأكدي والبابلي والأشوري، ومن الأكدي اشتق الحوري والحثي في حدود الألف الثاني قبل الميلاد، وقد اشتق من الخط المسماري العيلامي بعد أن بطل استعمال الخط العيلامي القديم الصوري. وقد عاش وعاصر نشوء الأرقام والحسابات تلك في وادي الرافدين لأول مرة في تاريخ البشرية.

ويقول أصحاب النظرية البابلية: إن الخط الفينيقي مشتق من الخط المسماري كما أشرنا إلى ذلك سابقاً وذلك لقرب الصلات الثقافية والتجارية بين آشور وبابل وشواطئ البحر الأبيض ولتقارب أشكال الحروف.

ومما يقال في الكتابة المسمارية أنها على الرغم من التقلبات السياسية ظلت مستعملة إلى زمن ظهور المسيح تقريباً إلى سنة 75 بعد الميلاد.

ولما انتشرت حضارة العهد البرونزي، إذ أخذت دول مصر وبابل وآشور والحثيين في التدهور، وظهر الساميون في سوريا واليمن حيث سيطرت الدولة السبئية على التجارة بين الشرق الأقصى والبحر الأبيض المتوسط، تطورت الألفباء في ذلك الحين في اتجاهين، فألفباء الساميين[1] الشماليين، أي الكنعانيين[2] أوصلت الخط إلى العبري والآرامي وخطوط آسيا الصغرى.

وحسن الساميون في جنوب الجزيرة العربية الخط الذي طوره السبئيون وهو المسند، فانتشر متجهاً إلى شمال الجزيرة في سيناء وسوريا والأردن (وتعدى إلى العراق ثم اندثر) كما تعدى إلى الحبشة في الجنوب، وقد اشتق من المسند، المسند الحميري السبئي والمعيني واللحياني والثمودي والصفدي، وكانت أبجدية الحروف السامية الجنوبية تتألف من 29 حرفاً كما وأن الأبجدية المتأثرة بالخط المسماري والتي عثر

---

(1) السامية: الأمم السامية هي ما تفرعت عن سام بن نوح، فيها الأمم العربية والكلدانية والآشورية والحثية والكنعانية والعبرية والآرامية وغيرها وهي تسمية تستند إلى ما جاء في الفصل العاشر من سفر التكوين.

(2) أرض كنعان هي الأرض المحاذية لجبل لبنان على ساحل البحر الأبيض المتوسط وسكانها هم الفينيقيون.

عليها في أوغاريت «رأس شمرا» تتألف من 29 أو 32 صورة، ويقال أن خط رأس شمرا كتبه الحثيون وقيل أنهم فرع من الكنعانيين وموطنهم شمالي سوريا سنة 2000 قبل الميلاد وخطهم صوري متأثر بالهيروغليفية والمسمارية.

أما الرأي المجمع عليه اليوم في أمر الكتابة العربية فهو أن العرب قد أخذوا كتابتهم عن الأقباط وهم عرب سكنوا شمال الجزيرة العربية في بلاد الأردن وكانت عاصمتهم البتراء وكانت هذه البلاد مزدهرة بحكم موقعها الجغرافي فقد كانت ممراً للقوافل التجارية المتجهة من شبه الجزيرة نحو الشمال.

وقد دلت النقوش الأثرية المكتشفة في أم الجمال، وجبل الدروز (العرب) وحران، أن الخط العربي قد اشتق من الخط النبطي. فنقش أم الجمال يتمثل فيه الخط النبطي المتأخر الذي اشتق منه الخط الكوفي وقد كتب حوالي سنة 250م. كما أرخه الكونت دي فوجي وأرخه ليتمان بسنة 270م تقريباً. وهو تاريخ بدء استعمال الخط النبطي عند ملوك العرب بدلاً من الخطوط العربية كالخط اللحياني والتمودي والصفوي المتفرعة من الخط المسند الحميري.

وهذا النقش مكتوب بلغة قبطية ـ آرامية ـ وجد في موقع أم الجمال في سوريا، وقد نقش على الحجر، ونصه «دنه نفسو فهرو، برشلي ربو جذيمة، ملك تنوخ». وقد نقله العالم (ديفوك) بحروف عبرية أولاً ثم ترجم إلى العربية ونصه بالعربية كما يلي: «هذا قبر فهر، بن سلي مربي جذيمة، ملك تنوخ».

أما نقش النمارة وجده العالم (Dussoud) في موقع النمارة في جبل الدروز من أعمال حران في سورية ومكتوب بالخط النبطي الأخير المتطور إلى الخط العربي المبكر ومؤرخ سنة 328 بعد الميلاد، ويتألف

هذا النقش من خمسة أسطر دونت على بناء مربع، وله أهمية من ناحية الخط العربي وتطوره ودراسة اللهجات العربية قبل الإسلام فهو أول نص مكتوب بلهجة قوم لسانهم قريب من لهجة قريش. وقد كتب هذا النقش على قبر أمريء القيس وهذا نصه:

«هذا قبر أمريء القيس بن عمرو ملك العرب كلهم الذي نال التاج». وملك الأسديين ونزاراً وملوكهم، وهزم مذحجاً بقوته وقاد». «الظفر إلى أسوار نجران مدينة شمر وملك معداً واستعمل». «قسم أبناءه على القبائل، كلهم فرساناً للروم، فلم يبلغ ملك مبلغه». «في القوة، هلك سنة 223 يوم 7 من كسلول (كانون الأول) ليسعد الذي ولده».

وفي جنوبي شرقي حلب بين قنسرين ونهر الفرات في خربة زبد وجد نقش يرجع تاريخه إلى سنة 511 ـ 512م وهو مكتوب بالخط السرياني والخط النبطي المتأخر ـ العربي القديم، وكتابته نقشت على حجر مثبت في بناية كنيسة. وقد احتوت على أسماء الأشخاص الخيرين الذين أسهموا في إنشائها، وقد اختلف المستشرقون في قراءة نصها وهو السطر الأسفل المتفق عليه: «(ب) م الإله شرحوبر..... مع قيمود..... برمر القيس ـ وشرحو بر سعدو وسترو شر يحو...».

وقد وجد نقش حران الذي يعود تاريخه إلى سنة 568 ـ 569م. مكتوباً على حجر فوق باب كنيسة في اللجا في حران في المنطقة الشمالية من جبل الدروز وهو مكتوب بالإغريقية والعربية[1]. ويقول المستشرقون

---

(1) الأسفار المقدسة في الأديان والتي كتبت بالحروف العبرية والسريانية فهي أربعة أقسام:

أ ـ كتب موسى الأسفار الخمسة وهي: سفر التكوين وسفر الخروج وسفر الأخبار وسفر العدد وسفر تثنية الإشتراع.

ب ـ الأسفار التاريخية وعددها اثنا عشر سفراً وهي: أسفار يوشع والقضاة وراعوث وصموئيل (اثنان) والملوك (اثنان) وأخبار الأيام (اثنان وعزرا وتحميا وأستير).

أن هذا النقش يعود لأمير من كندة وضعه بمناسبة تدشين الكنيسة التي أقيمت للقديس يوحنا المعمدان، وقد كتب هذا النص بخط واضح وقد شبه بالنسخي القديم لقربه من العصر الإسلامي المبكر، ونصه كما يلي: «أنا شر حبيل بن (بر) ظلمو (ظالم) بنيت ذا ـ المرطول» «سنت (سنة) 463 بعد مفسد». «خيبر». «بعم (بعام)»، هكذا قرأه المستشرق ليتمان.

بعد استعراضنا لتراث الخط العربي قد يكتشف المنقبون وعلماء الآثار في الأطلال وفي الصحاري وتحت الصخور جديداً يؤكد على ما عثر عليه أو يبطله ويدلنا إلى ما نجهله في تاريخ الكتابة العربية وتظهر لنا الحقيقة كاملة.

الخط السرياني وأثره في الخط العربي: كان للسريان (وهم آراميون) نوعاً من الخط: نسخي مدور، أو الذي يميل إلى التقويس أو التدوير، ومزوي وهو الخط الذي كانوا يستعملونه في الزخرف ويشبه الكوفي. هذا الخط المزوي كانوا يسمونه السطر نجيلي لأنهم كانوا يؤثرون كتابة كتابهم المقدس والأناجيل به.

وقد ظهر أثر السريان في الخط العربي في الأمور التالية:

1 ـ استعمال حروف الهجاء للأرقام العددية، وهو ما يعرف عند العرب بحساب الجمل. من المعلوم أن ما نسميه أرقاماً هندية دخلت

= جـ ـ وتسمى أسفار الأناشيد الشعرية وهي سفر أيوب ومزامير داوود وأمثال سليمان والجامعة من كلام سليمان ونشيد الأناشيد لسليمان.

د ـ أسفار الأنبياء وعددها سبعة عشر وهي: أسفار أشعيا وأرمياء ومراثي أرميا وحزقيال ودانيال وهوشع ويوئيل وعاموس وعوبديا ويونس ومنحا وناحوم وحبقوق وصفنيا وعجي وزكريا وملاخي...

أما الأناجيل المعتمدة عند المسيحيين فهي أربعة: أنجيل متى، أنجيل مرقص، أنجيل لوقا وأنجيل يوحنا.

العربية في عصر متأخر. ويعتقد نو Nau إن العرب أخذوا الأرقام الهندية عن السريان لا عن الهنود مباشرة، فقد اكتشف نو في مكتبة باريس مخطوطاً باللغة السريانية لساويروس النصيبيني المعروف بسيبوخت، تحت عدد 346، ص 170، فيه ذكر للأرقام الهندية. ويقول سيبوخت أن هذه الأرقام تفضل الطريقة السريانية، وهي استعمال حروف أبجد هوز... للأرقام، وكذلك تفضل الطريقة الرومانية.

2 ـ يظهر أثر الكتابة السريانية في الكتابة العربية في طريقة كتابة المقطع المفتوح المدور (Syllabe long open) فإن هذا المقطع يجب أن يكتب بألف محدودة.

3 ـ وفي رسم كتابة القرآن تسقط أحياناً ألف وزن فاعل وتفاعل، وكذلك في السريانية، فإنها تسقط فيكتبون برك ـ بارك.

4 ـ وفي السريانية تحذف الألف من ضمير المتكلم الجمع «نا» وكذلك هي في رسم كتابة القرآن، فنجد: أرسلنك واصطفينه وبشرنه.

5 ـ وكذلك تحذف في السريانية ألف جمع المؤنث السالم، وأثر هذا واضح أيضاً في كتابة رسم القرآن فنجد صدقت وطيبت. وشبيه بهذا (حذف الألف) في كتابة شهد وكفرين بدلاً من شاهد وكافرين.

6 ـ والسريان يحذفون أيضاً ياء المتكلم وأثر هذا واضح في كتابة «يرب» «واعبدون» عوضاً عن يا ربي واعبدوني.

نظام التنقيط عند السريان: أن أقدم نظام لضبط القراءة قام به السريان، فقد قام به مار افرام من رجال الكنيسة في القرن الثالث والرابع الميلادي يشير إلى نظام النقط.

وكان نظام النقط عند السريان وعلى وجه التحقيق عند السريان

المشارقة (النساطرة) هو أول نظام اشتغل بأمور ضبط القراءة ووضع أحكام الصرف والنحو.

كما أن هذا النظام السرياني احتذاه العبران عندما ضبطوا قراءة أسفار التوراة في القرن السابع الميلادي. وهو النظام الذي كان له أثر في التنقيط عند العرب، ثم وضع نظام للحركات.

يروي أبن النديم في رواية تشير إلى اثر السريان في وضع علامات للقراءة الصحيحة. فقد كان أبو الأسود الدؤلي (الذي يعزي إليه وضع النحو بإيعاز من الإمام علي) يقول لكاتبه: إذا رأيتني قد فتحت فمي بالحرف فأنقط فوق على أعلاه، وإن ضممت فمي فأنقط نقطة بين يدي الحرف، وإن كسرت فأجعل النقطة من تحت الحرف. هذا نظام سرياني صرف.

وقد انحصر عمل السريان الثقافي في أمرين جوهريين أولهما نقل التراث الهيليني إلى الشعوب السامية، وبصورة خاصة للعرب، ثانيها: إصلاح الخط السامي الذي يشكو من فقر فاضح في الحركات والضوابط مما كان يجعل القراءة وقفاً على فئة قليلة من الناس، ووضع قواعد الصرف والنحو للغتهم تلك القواعد التي أصبحت فيما بعد مثالاً يحتذى.

ولقد أبقى لنا التاريخ أسماء لغويين عديدين ألفوا في القواعد خاصة في القرون الثلاثة الرابع والخامس والسادس الميلادية ولكن لم يصلنا من مؤلفاتهم شيء يذكر، منهم يوسف الأهوازي المعروف بالحازي (= الرائي) المتوفى عام 580. وقد كان رئيس مدرسة نصيبين الشهيرة. وقد ألف كتاب صرف ونحو على النظام الإغريقي. ويعزى إليه تجديد نظام التنقيط. ومن القدامى سويروس سيبوخت (666) أسقف نصيبين. وكان عالماً يتقن الإغريقية مطلعاً على علومها

وفلسفتها، وعني بنقل كتب في الفلك والفلسفة والمنطق. وعني بالصرف والنحو السريانيين. وهذا الأسقف معروف بأنه كان يشجع التعاون الثقافي بين المسلمين والسريان وقد أجاز لكهنته أن يعلموا المسلمين.

أما اللغوي الذي وضع قواعد اللغة السريانية بشكلها النهائي، ذلك الشكل الذي احتذاه الذين أتوا بعده بأجيال، أمثال ابن العبري، فهو يعقوب الرهاوي (633 ـ 708) تتلمذ يعقوب على يدي سيبوخت في قنسرين. وقد وضع الحركات، وعددها سبع، وأوجد رموزاً للنبرة تفوق الثلاثين عداً. وتجدر الإشارة أن يعقوب الرهاوي كان معاصراً لأبي الأسود الدؤلي.

الخط العربي

الأبجدية: يعتبر الخط الآرامي أصل الخطوط العربية، التي أتت من الحجاز مع التبشير بالديانة المسيحية والتجارة التي كان القرشيون يمارسونها في رحلتي الشتاء والصيف بين شمالي الجزيرة العربية وجنوبها الشرقي والغربي. وقد تفرع عن الخط الآرامي النبطي وتفرع من النبطي الحجازي والكوفي. ولقد جاء في قاموس (كيه) (Quillet dictionnaire Encyclopédique) أن حروف الهجاء الغربية تحدرت من الالفباء الفينيقية التي تبدو وكأنها تبسيط للالفباء المسمارية الايديوغرافية، وذلك يوم اكتشاف خط رأس شمرا في شمال سوريا. ومن هذا الخط الفينيقي تحدرت الخطوط السامية والآرامية والعبرية المربعة والخطوط العربية والسريانية[1].

---

(1) السريانية خطها آرمي ويتشابه بالحيري الذي آل إلى الكوفي بعد نشأة الكوفة، ونرى التقارب في رسم الحروف، وتشكيل الكلمات واضحة المعالم. ويقول المؤرخون لما أصبح السريان مسيحيون نقلوا إلى لغتهم الأناجيل وغيرها وضبطوها خشية حصول الخطأ في تلاوتها. وللسريان ثلاثة خطوط: هي المفتوح «أسطر نجالا» وهو أمهار «اسكولتا» و«السرطا». ولما دخلت الإسلام بلاد سوريا والجزيرة وغلبت للغة العربية المسيحيين على لغتهم ظلوا يكتبون العربية بالحرف السرياني، الذي كانوا يستعملونه لكتابة لغتهم السريانية، وقد أطلقوا على هذا الخط الجديد «الخط الكرشوني» أي خط قريش، وهو المفضل لكتابة الأناجيل. وفي العامية الآرامية تسمى «سورث».

لقد كانت الحروف الأبجدية العربية الأولى تتألف من اثنين وعشرين حرفاً كالحروف الأبجدية الفينيقية، وليس في مقدور أي أحد حتى الآن أن يذكر بإثبات حقيقي أول شعب أطلق على الحروف (الأبجدية)، ولكن جاءت تسميتها من أسماء الحروف الأربعة (أ، ب، ج، د) كما سميت (بالألفباء) من أسم الحرفين الأولين (أ، ب). والحروف الأبجدية ترتب كالآتي (أبجد ـ هوز ـ حطي ـ كلمن ـ سعفص ـ قرشت، ثم التحقت بها الروافد وهي ثخذ ـ ضظغ ـ والتي تفردت بها العربية على أخواتها الساميات وهي نادرة الاستعمال في أبجدية اللغات السامية ولذا سميت العربية بلغة (الضاد).

ولم يأت العرب الأوائل على ذكر الروافد لأن الحروف لم تكن معجمة أي (منقوطة). فحرف الثاء شبيه بحرف التاء، والخاء بالحاء، والذال بالدال، والأمر نفسه بالضاء والظاء والغين فهي تشبه بشكلها الصاد والطاء والعين. ولما نقطت الحروف فيما بعد تلافياً للتصحيف، ألحقوا (ثخذ، ضظغ) بالأبجدية. وتمت بذلك الحروف الأبجدية ثمانية وعشرون حرفاً.

وقد استعمل العرب حروف الأبجدية للأرقام العددية كما استعملها السريان والعبرانيون والرومان من قبل. وقد استخدم الشعراء هذه الأرقام لتأريخ الأحداث والولادة والوفاة وبناء القصور وأطلقوا على هذا النوع اسم (حساب الجمل).

وقد رتب نصر بن عاصم الليثي ويحيى بن يعمر العدواني أيام الحجاج الحروف الهجائية بشكلها الحالي كما درسناه وكما تدرس في المشرق العربي، وذلك بتجميع الأحرف المتشابهة. فأصبحت على الشكل التالي: ا ب ت ث ج ح خ د ذ ر ز س ش ص ض ط ظ ع غ ف ق

ك ل م ن هـ و ي. وقد زيدت (لا) لأن الألف حرف مد لا يلفظ لوحده، وأما الحرف الذي نسميه ألفاً فهو الهمزة.

أما المغاربة فقد جاءت ألفباؤهم على الشكل التالي: أ ب ت ث ج ح خ د ذ ر ز ط ظ ك ل م ن ص ض ع غ ف ق س ش ه و لا ي. وهذا ليس الاختلاف الوحيد بين الخطين المشرقي والمغربي، فالقيم العددية في المشرق العربي تختلف عن قيمتها في المغرب، حسب الترتيبين المشرقي والمغربي. فالقيمة العددية المنسوبة ببعض الحروف في كليهما في حرف: س الذي يساوي 30 في الأبجدية المغربية يساوي 60 في أبجدية المشرق، وإن: س الذي يساوي 1000 في المغرب لا يساوي إلا 300 في المشرق.

لقد كان الخط العربي في الجاهلية وصدر الإسلام غير مشكول، لعدم حاجة العرب إلى الضوابط الشكلية، نظراً لتمكنهم من لغتهم العربية. غير أنه عندما اختلط العرب بالأعاجم، لم يكن بد من وضع قواعد للنحو. فقام أبو الأسود الدؤلي بوضعها، بتكليف من أمير المؤمنين علي بن أبي طالب، فكان ذلك بوضع علامات على شكل نقط، ليدل على الرفع والنصب والجر.

ثم قام يحي بن يعمر ونصر بن عاصم (تلميذا أبي الأسود) بوضع النقط خوفاً من التصحيف (التصحيف هو التصرف بوضع النقط) مما يسبب تغير المعنى[1]. فقاما بإعجام الحروف أي بتنقيطها،

---

(1) يروى أن عالماً من علماء اللغة واحد رواتها قرأ الآية «عذابي أصيب به من أشاء» (من أساء) والآية «ومن الشجر ومما يغرسون» قرأها (ومما يغرسون).
كما إن أحد العلماء أطلع على الحديث: (المؤمن كيس فطن) فقرأه (المؤمن كيس قطن) وكذلك يحكى إن الأوروبيين خلال العصر الوسيط وإبان نهضتهم الحديثة وجدوا في أحد الكتب الفلكية كلمة (النجوم القرود) فقرؤها (النجوم القرود) وترجموها كذلك (Monkey).

وكان ذلك في خلافة عبد الملك بن مروان في أواخر القرن الأول الهجري.

وفي أوائل العصر العباسي قام العالم الكبير الخليل بن أحمد الفراهيدي بوضع النقاط على الحروف المتشابهة وبوضع جرات علوية وسفلية مكان النقط للدلالة على الفتح والكسر، وعبر عن الضمة برأس واو صغيرة، فبذلك يكون قد وضع الحركات الإعرابية، ولم تزل طريقة الشكل هذه متبعة إلى يومنا هذا كالسكون، والشدة، والهمزة، والمد، وهمزة الوصل، وكلمة الجزم.

أعلام أهل الخط

إن أهل الخط الأول كانوا من أهل الحجاز والشام والعراق على الأخص، ولا عجب في ذلك، فالعراق الذي كان مهداً للحضارة ونشوء الكتابة المسمارية منذ عصور بعيدة جديرة بهذه الزعامة الفنية، وذلك بعد أن نشأت الكوفة والبصرة وقامت ببغداد (دار السلام) عاصمة للدولة العربية، فأخذ يتجلى الاهتمام بتطوير وتجويد الخط العربي.

كانت الكتابة في صدر الإسلام على الرقاع وهي قطعة من الجلد، والكتف وهي العظام والاقتتاب وهي قتب البعير، والخفاف وهو الحجر الرقيق وعلى جريد النخل ورق الغزال وورق البردى (Papyrus) كذلك على جلود الإبل البيضاء، فكتبوا عليه زمناً طويلاً، ونجد نماذج منها في المتاحف ودور الآثار. وفي القرن العاشر للميلاد تعلم أهالي سمرقند صناعة الورق من أسير صيني فصنعوه من الكتان وجعلوا يصدرونه إلى مختلف البلدان الإسلامية. ولكن سرعان ما أنشأت مصانع الورق في بغداد ودمشق وطبريا ومصر حتى اسبانيا.

لقد أنجب العالم الإسلامي الذي امتد من بلاد ما وراء النهر في تركستان شرقاً إلى المغرب الأقصى بشمال أفريقيا غرباً عدداً لا يحصى من أهل الفن والخطاطين. ولقد بقيت أسماء عديدة من هؤلاء العمالقة

في دنيا الخط العربي ومبدعيه أمثال: مالك بن دينار وإبراهيم السخري وأخوه يوسف وقطبة المحرر وكان أشهرهم الوزيرين مقلة، وأمهرهم ابن البواب، وأمامهم ياقوت المستعصي.

ابن مقلة

هو الوزير أبو علي الصدر محمد بن علي بن الحسن بن مقلة كاتب أديب خطاط ووزير المولود سنة 272هـ (889م) ببغداد، وكان أبو عبد الله كنية ابن مقلة، ومقلة لقب أبيه علي. وقيل: اسم أم لهم كان أبوها يلاعبها فيقول يا مقلة أبيها. أخذ الخط الجميل عن الأستاذ الأحول من تلاميذ إبراهيم «الشجري» ـ السجزى. مال إلى الأدب واللغة خاصة وأهتم بتجويد خطه حتى عرف بذلك وانخرط يافعاً في سلك الموظفين، فقد كان يخدم في بعض الدواوين في كل شهر بستة دنانير.

تعلق بأبي الحسن بن الفرات، فرفع من قدره، وأشتهر حتى روي في «خلاصة الأثر» خبر كتابته كتابة هدنة بين المسلمين والروم وبقيت في أيديهم حتى زمن السلطان محمد الفاتح. استوزره الخليفة المقتدر بالله سنة 613هـ ثم نفي، واستوزره القاهر بالله سنة 320هـ وأخيراً استوزره الراضي بالله فكانت الكلمة العليا له. ولما استولى ابن الرائق على الخلافة في بغداد وقص على الخليفة نوايا ابن مقلة وأطلعه على رسائله السرية، قطعت يد ابن مقلة ووضع في السجن. فأخذ ينوح على يده ويقول: خدمت بها الخلفاء وكتبت القرآن دفعتين، تقطع يدي كما تقطع أيدي اللصوص، ثم أنشد: إذا مات بعضك فأبك بعضاً فإن البعض من بعضٍ قريب. وكان يشد القلم على ساعده ويكتب به وأخذ يمرن يده اليسرى حتى أجاد.

توالت المصائب على ابن مقلة فقطع لسانه بعد قطع يده ثم قتل

سنة 328هـ عن ستة وخمسين عاماً ودفن في دار السلطان. ثم سأل أهله بعد مدة تسليمه إليهم فنبش، وسلم إليهم فدفنه ابنه في داره. ثم نبشته زوجته المعروفة بالدينارية، ودفنته في دارها بقصر أم حبيب ببغداد).

لكن ذكر ابن مقلة خطاطاً يظل أشهر من ذكره وزيراً، قال ابن خلكان: هو الذي أتم ما بدأ به قطبة المحرر. كان له إلمام واسع بالهندسة مما ساعد على تطوير الخط، فكان أقدر من نقل وطور الكتابة والخط، من الطراز الكوفي المعقد، إلى الأشكال العلمية، والصور الفنية الموزونة التقاطيع، الحسنة التراكيب المألوفة حتى يومنا هذا. فقد ظل العرب يستعملون الخط الكوفي في كتابة المصاحف حتى سن لهم ابن مقلة الخط النسخي الفني فاستحسنوه لجماله وسهولة كتابته ووضوحه فاعتمدوه في كتابة المصاحف مكتفين بكتابة أسماء السور بالخط الكوفي. وقال صاحب كشف الظنون «ولعل ما نسب إلى ابن مقلة لأنه أول من أشتهر به ونقل عنه وأن كان سلك فيه سبيل الإتباع لغيره، أو إنه أدخل في شكل الكتابة تحسيناً اسمي به باشتهاره عنه اختراعاً، وقارب تحسينه هذا الخط النسخي[1] فنسب إليه».

ولقد كانت قاعدة ابن مقلة (الألف المقدرة في النظر والفكر) والذي اتخذها مقياساً أساسياً، إذ أنه لم يذكر أي مساحة لطوله، واتخذ من ذلك الحرف الذي كتبه عن غيره، وحدة قياسية وأساساً لقياس

---

(1) يرى قدامى المؤرخين للخط العربي إن ابن مقلة هو الذي وضع خط النسخ في العصر العباسي. أما الاستشراف الحديث، مع لفيف ممن عنوا بدراسة الخط العربي كالدكتور إبراهيم جمعة فلا يقبلون بهذا الرأي. ودليلهم أن الخط اللين المدور كان معروفاً حتى قبل الإسلام، كنقش الخمارة يعود تاريخه 328 بعد الميلاد، نرى حروفه تجمع بين التدوير والتربيع وكذلك الأمر في نقش أم الجمال وحران من القرن السادس ميلادي، وفي هذا النقش نرى حروفاً قريبة الشبه بحرف النسخ الحالي من حروف كلمات «شرحبيل، مفسد، خيبر».

أبعاد مساحات الحروف الهجائية المفردة، التي تبلغ صورها التسع عشرة صورة عليه. كما وضع قواعد لا زالت موجودة في كيفية قط القلم، ومسكه، وكتابة النقط.

كان خط ابن مقلة يضرب مثلاً في الحسن، لأنه أحسن خطوط الدنيا كما قال الثعالبي في (ثمار القلوب). ويروي عن عبد الله ابن الزنجي قوله في خط ابن مقلة: «ذاك نبي فيه، أفرغ الخط في يده كما أوحى إلى النحل في تسديد بيوته». وقد جاء في صبح الأعشى. «ثم انتهت جودة الخط وتحريره على رأس الثلاثمائة إلى أستاذ هذا الفن الوزير أبي علي بن محمد بن مقلة وهو الذي هندس الحروف وأجاد تحريرها وعنه انتشر الخط في مشارق الأرض ومغاربها». وكان الوزير أوحد الدنيا في كتب قلم (الرقاع) و (التوقيعات). على أنه لم يعثر حتى الآن على خط لابن مقلة بإمضائه لهذه الأقلام بصورة لا يشك بصحتها. وقد روي من قبل ما كان من قدرة ابن كمونة اليهودي على تزوير خط ابن مقلة.

هناك رسالتان فقط بين أيدينا لابن مقلة الأولى منهما تدعى (رسالة الوزير ابن مقلة في علم الخط والقلم) نسختها بدار الكتب المصرية، تحت رقم 14 صناعات. والثانية (ميزان الخط لابن مقلة) وهي محفوظة بمكتبة العطارين في تونس. ويعتبر ابن مقلة المهندس الأول للخط المنسوب، أي الخط المكتوب وفقاً لفن الرسوم الهندسية والقوانين التي وضعت له. فقد اخترع طريقة للكتابة قررت للخط معايير يضبط بها على نسبة فاضلة إن زاد عنها قبح وأن قصر دونها سمج. وسمي الخط الذي لا يلتزم النسب الفاضلة (دارجاً أو مطلقاً) وهو الخط الذي كانت تؤدى به الأغراض اليومية العاجلة فلم يدرج في إطار الخطوط الفنية.

ولقد أخذ عن ابن مقلة محمد بن أسد الغانقي الذي توفي سنة 410هـ ومحمد بن علي السمسماني الذي توفى سنة 415هـ وعنهما أخذ ابن البواب الخط، وهو الذي أكمل قواعد الخط وتممها، واخترع غالب الأقلام التي أسسها ابن مقلة وأدخل على طريقته التهذيب والتنقيح والطلاوة والبهجة. وبعد ذلك بقرن أجاد ياقوت المستعصمي صناعة الخط. ويمكننا القول بأن الخطاطين الكبيرين ابن البواب وياقوت المستعصمي قاما بأعمال باهرة في إتمام ما جاء به ابن مقلة.

ابن البواب

هو علي بن هلال أشتهر بابن البواب وقيل ابن عبد العزيز، كني بأبي الحسن وعرف بابن البواب لأن إياه كان بواب دار القضاة في بغداد لم يعرف تاريخ ولادته بالتحديد إلا أن وفاته كانت سنة 413هـ ودفن بجوار أحمد بن حنبل. وقد أخذ الخط عن محمد بن أسد ومحمد السمسماني تلميذي ابن مقلة. وقد اهتم ابن البواب بجمع خطوط ابن مقلة في النسخ والثلث ونقحها وعلا بها إلى مرتقى رفيع الكمال فاستقام بفضله أسلوب ابن مقلة وخلد اسمه.

اشتغل ابن البواب في صباه مزوقاً لصور الدور، ثم انتقل إلى تصوير وتذهيب الختمات، وأخذ في تصوير الكتب ومارس الكتابة وتجويد الخط حتى فاق في ذلك المتقدمين وأعجز المتأخرين. وقد ذكر عنه حين عرض لتبيان إتقان هذه الصناعة: أنه: «. . . وجد الناس قد اجتهدوا قبله في إصلاح الكوفي، وأقبلوا على ترطيب الكتابة للسر الخفي. وهو حب النفس للرطوبة لأنها مادة الحياة وهي لدونة الخط وريه، وألا يرى من خارج زواياه، وكانت أسباب إتقان هذه الصناعة قد كملها الله له بأسرها، وأراده لهذه الرتبة فشد لها أزره وأطلعه على سرها فرأى ابني مقلة قد اتقنا قلمي «التوقيعات والنسخ» ولكن

لم يرسخا، في إتقانهما ذلك الرسخ، فكمل معناهما وتمه، ووجد شيخه ابن أسد يكتب الشعر بنسخ قريب في المحقق فأحكمه، وحرر قلم الذهب وأتقنه ووشى برد الحواشي وزينه. ثم برع في الثلث وخفيفه وأبدع في «الرقاع والريحان» وتلطيفه وميز «قلم المتن» و«المصاحف».

وكتب بالكوفي فأنسى القرن السابق. وإليه ينسب ابتداع الخط (الريحاني) وخط (المحقق). فقد كان ابن البواب رساماً بارعاً قبل أن يصبح خطاطاً لامعاً.

لقد نظم ابن البواب قصيدة رائية ضمنها قواعد علم الخط، وجاء في مطلع القصيدة التي بلغ عددها ثمانية وعشرين بيتاً (ويوافق هذا عدد الحروف الهجائية) قوله:

يا من يريد إجادة التحرير ويروم حسن الخط والتصوير

لقد نسخ ابن البواب بيده أربعاً وستين مصحفاً وكان أحد هذه النسخ بالخط الريحاني وأن السلطان سليم الأول العثماني أهداها إلى جامع «لا له لي» في استانبول. ومن خطه ديوان سلامة بن جندل في مكتبة أيا صوفيا باستانبول ونسخة من القرآن محفوظة في مكتبة شستر بيتي بمدينة دوبلن بإيرلندا. وكان ابن البواب إلى ذلك أديباً فصيحاً جعله وزير بهاء الدولة من ندمائه في بغداد.

لقد أنشأ ابن البواب مدرسة للخط عملت إلى عهد ياقوت المستعصمي. ولقد طارت شهرته وسارت سير المثل فذكرها المعري في بعض أشعاره حيث يقول:

ولاح هلال مثل نون أجادها بماء النضار الكاتب ابن هلال

وعن ابن البواب أخذ محمد بن منصور بن عبد الملك، وعنه أخذت الكاتبة زينب، ويقال فاطمة، وتعرف بشهده الأبري وقد توفيت سنة 574هـ وقد أخذ عنها ياقوت المستعصمي، الذي كان مع

ابن البواب في خطي النسخ والثلث بمثابة جسر فني بين القديم الجاف والحديث اللين المتطور.

ياقوت المستعصمي

نشأ أمين الدين ياقوت المستعصمي مملوكاً من مماليك الخليفة المستعصم بالله، آخر خلفاء بني العباس في بغداد، وإليه ينتسب ياقوت وأصل ياقوت رومي، ولقبه الأتراك العثمانيون بقبلة الكتاب، وجمال الدين، وكانت كنيته أبا الدر وأبا المجد ولد بأمسينا في سنة 641هـ وتوفي ببغداد في 718هـ وكان خازناً بدار الكتب المستنصرية. وكان أديباً وشاعراً. قيل أنه أخذ الخط عن ابن البواب بالواسطة، إذ أولع بخطه، فعكف على قطعة يقلدها ويحاكيها مدة طويلة حتى برع ومهر في الكتابة بضروب الأقلام كلها وخاصة بالثلث، وبلغ خطه أروع ما بلغه الخط العربي من جمال، وفاق ابن مقلة في الجودة والإتقان.

كتب ياقوت المستعصمي الكثير من المصاحف وانتشر خطه في الآفاق وقد ذكرته المصادر بأنه أحد علماء المستنصرية. وذكر أن أول من نقل الخط الكوفي إلى الطريقة العراقية ابن مقلة، ثم جاء ابن البواب فزاد في تعريب الخط وإبداعه، ثم جاء ياقوت وختم في الخط وأكمله، ويرى الناظر في خطوطه أنها بلغت من الكمال والحسن حداً جعلت منه رائداً لمن جاء بعده من الخطاطين، فساروا على نهجه وطريقته. وكانت كتابته في الثلث والنسخ الأساس الذي جرى عليه كبار الخطاطين العثمانيين أمثال حمد الله الأماسي والحافظ عثمان ومصطفى راقم. وما زال حتى يومنا هذا يقلده الخطاطون المحدثون وينسجون على منواله. ويقال أنه كتب أكثر من ألف مصحف ومصحف. وتشتمل خزائن الكتب في استانبول على مصاحف كثيرة كتبها ياقوت بالنسخ والثلث والمحقق، وقلم المصاحف، وزخرفت بزخارف مذهلة. وبخطه مؤلفات

موجودة في دار الكتب المصرية في القاهرة. كما يوجد مصحف بخط ياقوت المستعصمي في مدرسة الأشرف شعبان بن حسين بن محمد بن قلاوون في القاهرة.

بفضل هؤلاء الإعلام شاع الخط العربي في مشارق الأرض ومغاربها. ولقد تجلت مكانته في مجموع الثقافة الإسلامية التي دونت به. وبفضل انتشار الكتابة، وتجويد الخط وخاصة في القرن الرابع الهجري، حفظت مؤلفات أئمة المفكرين، وحين بلغ الإسلام الذروة في العلم والثقافة في القرن الخامس الهجري، كان الخط العربي حلية كتبه ومصنفاته.

جمالية الخط العربي

لم يعن المسلمون الأوائل بالرسم والنحت فصبوا اهتمامهم في إجادة الخط، ولعل الخط العربي هو أول مظهر من مظاهر الفن والجمال الذي عني بها العرب بعد إسلامهم. فقد شحذ الفنان ذهنه من أجل الإبداع فيه وتطوره وتحسينه. فاخترعت أنواع مختلفة من الخطوط كان أساسها الزخرفة الممتزجة بالخط. وبعد أن كان الخط العربي وسيلة للعلم أصبح مظهراً من مظاهر الجمال، وما زال ينمو ويتطور ويتعدد وتتجدد كتابته حتى وصلت أنواعه الثمانين، ولم يبق إلا التي وصلت إلينا، وهي الأقلام الكلاسيكية[1] الستة: الكوفي والثلثي والنسخ والفارسي والرقعي والديواني[2]. وهناك نوعان آخران من الأقلام

---

(1) كانت الأقلام في التاريخ تتخذ عند السومريين القدماء من أهل العراق من الحديد أو الخشب ليضغط بها على الطين لرسم الخطوط المسمارية ومنها ما كان يكتب به من الرأسين. أما في مصر فكتبوا على الأحجار بأقلام الحديد ونقشوا أدق الصور التي كانت هي المعبرة عن المقصود، ثم كتبوا على البروي بقلم القصب المعروف (البوص).
وسمي القلم قلماً لأنه مأخوذ من شجر (القلام). وقد استعمل أهل الخط لكل نوع من الخط قلماً حتى أنهم أطلقوا على الخطوط أسماء أقلام. واستعمل العرب أقلامهم من لب الجريد ثم استعملت أقلام القصب.

(2) الكوفي: كان لعرب اليمن خط (المسند الحميري) ولعرب الشمال خط (النبطي) ثم اشتق منه الحبري والأنباري، وسمي فيما بعد بالخط الكوفي نسبة لمدينة الكوفة وكتبت به المصاحف وزخرفت به المساجد.

هما قلما الإجازة وقلم الديواني الجلي لم يحسب لهما حساب في التعداد، لأن الديواني الجلي هو ديواني مشكول، ولأن الإجازة مزيج من النسخ والثلث.

ولقد تطور الخط العربي[1] بسرعة وانتقل من مرحلة إلى أخرى خاصة ما بين 150 ـ 300هـ. وقد حصل التطور الأكبر في القرن الثالث عندما هندس ابن مقلة حروف الخط الكوفي ورسمها بالخط الجديد، فقد رسمها بنسب لا يخرج عنها.

تعامل المسلمون مع الخط العربي بقدسية حيث زينوا به المصاحف، وكتبوها به، وزينوا كذلك أماكن العبادة باللوحات الخطية. فكان الخط العربي من بعض رسالة المسلمين، وكان في نظر أمير المؤمنين علي بن أبي طالب من أهم الأمور وأعظم السرور. وقد ساير الخط العربي الفكر الإسلامي، واعتبرت الكتابة إرثاً حضارياً، ومعجزة بيانية. كما كان من الفنون العربية الإسلامية التي سخرت في

= • الثلث: مشتق من الكوفي وسمي بالثلث نسبة لقلم الطومار الذي كانت مساحته أربعة وعشرون شعرة، والثلث منه بمقدار الثلث.
• النسخ: مشتق من الكوفي وجوده ابن مقلة، ونسخوا به المصاحف.
• الرقعة: خط تركي انتشر في أنحاء الإمبراطورية العثمانية
• الفارسي: اختص به الفرس والعجم، وكتبوا به الشعر والمحظوظات الفارسية.

(1) أنواع الخط من حيث صفاته فهي:
• الترقين: تنقيط الخط والمقاربة بين السطور.
• التحاسن: الخط الذي يكتب في غاية التألق.
• المشبج: الخط المعمى غير الواضح.
• المسلسل: الخط المتصل بالحروف.
• المشق: الخط المكتوب بعجلة ـ الممدود الحروف.
• المقرمط: الخط المتلزز السطور والحروف.
• المنمنم: الخط الدقيق المتقارب السطور.
• النيزل: الخط المتلزز الذي يقع فيه الكثير إلى الرقعة الصغيرة.

خدمة الدين وسما إلى مرتبة عالية لتعامله مع حروف القرآن منذ نزوله. وقد أجمع رجال الدين على اعتباره جهداً مباركاً. وقد انطلق الخط العربي غازياً ومعلماً مع الجيوش الفاتحة إلى الدول الغربية والبعيدة فأين ما حل طغى وأباد خطوط الأمم المغلوبة. أصبح خط جميع الأمم التي اعتنقت الإسلام، فكتب به الإيرانيون لغتهم الفارسية، وكتب به الهنود لغة الأوردو، كما كتب السلاجقة والعثمانيون لغتهم التركية.

وقد كان للخط الكوفي الحظ الوافر في مجال التزين، وإذا ما أبدع الفنان العربي في تجديد الخط الكوفي وتفنن فيه فذلك لأسباب ثلاثة: أولها حافز الإيمان الذي أضفى القدسية على الخط الذي كتب به القرآن، ثانيها ما عرف من كراهية الدين للتصوير وثالثها اضطلاع العرب في العصر الوسيط بالعلوم الرياضية والهندسة التي أفادوها من الحضارة الإغريقية القديمة.

كل هذه الأسباب حدت بالفنان العربي إلى الانكباب على الخط الكوفي وتطويره وتجديده، فكانت المصاحف الرائعة بخطوطها وزخرفتها، والأفاريز زانت جدران المساجد بنقوشها الكوفية كما نقشت به الآيات على الشواهد وجدران المدارس. وقد أحيط الخط الكوفي بهالة من الإكبار وقد ظلت الأغراض اليومية تكتب بالخط النسخي والرقعة وبرز الخط الديواني للدواوين الحكومية. كما انفرد الهيروغليفي (المصري القديم) بالتعبير عن الأشياء المقدسة عند الفراعنة وترك للعامة الخط الديموطيقي[1]. فنجد الفنان المسلم قد حرك الخطوط الجافة وأضاف إليها الزخارف حتى غدت لوحات فنية أين ما حلت خاصة وقد دعتهم

---

(1) الخط الهيروغليفي: خط الكهان والملوك والفراعنة.
الخط الهيروطيقي: خط الدواوين والديموطيقي: خط العامة.

العناية بالكتابة بالقرآن إلى الإجادة والتطوير في الخط الكوفي الذي وجد فيه الفنان المسلم منفذاً للتعبير الجمالي.

ولقد شاعت للكوفي أسماء عديدة طبقاً لما يجد في رسمه (فالكوفي البسيط) المبسط الذي يحسن استخدامه في كل مادة تجريدية تقصد إلى إبراز معنى الكلام بلا بهرجة ولا تزويق وتتمثل فيه مشاعر البساطة التي الفتها حياة العربي إبان القرون الهجرية الأولى ومن الآثار القديمة لهذا الخط ما نجده في قبة الصخرة في القدس والجامع الطولوني وغالبية شواهد القبور من العراق إلى المغرب. وهناك نوع آخر من هذا الخط وقد بلغ أوج عظمته وجماله أيام حكم الفاطميين حتى نسب إليهم في طريقة توريقه فسمي (التوريق الفاطمي) وهو الذي جعلوا لحروفه ما يشبه وريقات الأشجار ومن أشهر أمثلته كتابات أمد في ديار بكر وجامع ابن طولون. وعلى الرغم من اعتماد التزين التوريقي الذي ألفته الفنون الإسلامية التي شاعت في بلاد الرافدين وسوريا وإيران إلا أن مصر قد انفردت باستعمال التوريق في الكتابة الكوفية.

ويتفرع عن الكوفي المورق خط شبيه به من حيث استخدام التوريق إلا أنه يختلف عن الأول، فبينما هو في الكوفي المورق يختلط بالكتابة ويمتزج فيها يتجه في الثاني إلى اكساء الأرضية بأوراق الأشجار وسيقان الأوراق فيشكل خلفية للنص الكتابي ويسمى بالكوفي المخمل وفيه تشغل جميع الفراغات التي حول الحروف ومن أشهر أمثلتها ما في غرفة مدرسة السلطان حسن بمصر من كتابات.

وهناك نوعان آخران من الخط الكوفي اتجها صوب النزعة الترابطية في رسم الكلمات بحيث يتداخل كل حرف في الكلمة بحرف آخر وكل كلمة بأخرى تسبقها أو تليها لتشكيل عناصر زخرفيه تجريدية وقد سمي (بالكوفي المضفر) لأنه يأخذ شكل الضفيرة، وهو نوع معقد جداً إلى حد

يصعب معه التمييز بين العناصر الخطية والعناصر الزخرفية ومن أمثلته خطوط قلعة راد كان ومسجد الزيتونة[1] ومسجد القيروان ومسجد قلاوون ومسجد الست رقية وجامع سيدي أبي الحسن في تلمسان ومنه كتابات الكزار (قصر بناه العرب في اشبيلية باسم دون بادرو في القرن الثالث الهجري). أما الكوفي الهندي ألتربيعي فتنحصر الكلمات الكوفية داخل المثلث أو المربع أو غيره بصورة متشابكة متداخلة تصعب قراءتها، وهو أيضاً كسالفه ذو طبيعة زخرفية إلا أن الزخرفة فيه تستمد مقوماتها من الأشكال الهندسية وقد استعان هذا الخط بمعطيات تطور الزخرفة الهندسية في الفنون الإسلامية فلجأ الخطاط العربي عن طريقه إلى تحريك الحروف ضمن إطارات مختلفة من المثلثات والمربعات والمستطيلات ويواكب نشوء الخط الكوفي الهندسي الخط الكوفي المضفر حيث أن الشواهد التي عثر عليها لهذين النمطين من الخطوط تعود بهما إلى تواريخ متقاربة.

ومن أمثلته الكثيرة ما نراه في جدران أروقة مساجد بغداد وكربلاء والنجف وسامراء وفي مصر بمسجد السلطان قلاوون ومسجد زين الدين يوسف وتربة أم السلطان ومسجد البرديني.

لقد استخدمت الكتابة العربية في قوالبه الزخرفية محل الصورة، وعكست نوعاً من التعبير له خصائصه التي تتيح له التعبير عن قيم جمالية، ترتبط بقيم عقائدية خلقية، كما عكست حباً للنظام وإيماناً بالسمو بخطوطه المتصلة التي يغلب عليها القياس والدقة. فكان الخط العربي أحد الفنون التي استخدمت كعنصر أساسي في بناء أعمال كثيرة

---

(1) تميز جامع الزيتونة بوجود أبراج دائرية في سوره الخارجي في الركنين الشمالي الشرقي والجنوبي الشرقي. وتبرز الأبراج المنبقية في الواجهة الشرقية لجامع تونس الدور العسكري الذي لعبه هذا الجامع، خاصة وأنه يطل من هذه الجهة على البحر والميناء ودار الطاعة.

عمرانية وتطبيقية وقد حفلت الفترة الإسلامية بنتاجات إبداعية غطاها حرف الخط العربي بأصوله وقواعده بآيات الجمال الفني البديع. ولقد ضمن الفنان المسلم كل طاقاته عندما كتب آيات المصاحف على الجدران والواجهات والعقود والأبواب والمنابر، وفي الأماكن المقدسة، ليحمل في نفس الوقت شكلاً فنياً على أسس جمالية رياضية. فكان للخط تأثير كبير في الزخرفة ولعب دوراً هاماً في تطوير هذا الفن مع العناصر الأخرى من الأشكال التجريدية، والهندسية، والزخرفية المتكررة، وفي نفس الوقت تواجد رابطة بين أجزائها. كما صار لاعتماد الخط في تزيين دور العبادة ودواوين الحكومة وبيوت الناس وأدواتهم المنزلية معنى في تعميق وتعزيز المشاعر الدينية، فانتقلت بذلك الخطوط من صورها البسيطة المتسمة بالغنائية الشفافة إلى مرحلة القياسات الرياضية والقواعد الثابتة لمفاهيمه الجمالية، ثم اتسعت اتساعاً رحباً ضمن أشكال هندسية مختلفة الأبعاد والمرامي، وصار لكل أقطار الوطن العربي الكبير من يسعى لتطويره وإعطاء الحرف ما يؤكد قيماً تعبيرية خاصة بهذا القطر أو ذاك، بل لهذا المسلك أو ذاك من مسالك الدولة والناس، وأخذت التوريقات والزخارف الهندسية والنباتية تتداخل مع الكلمات لتزيد من روعتها وبهائها وجماليتها.

وقد تجاوز الخط العربي الديار الإسلامية فكان الفنانون المسيحيون يستخدمونه للتزيين في العصر الوسيط. فرسم البيزنطيون بعض الحروف الكوفية على الأواني التي كانوا يصنعونها. ومن الغرابة وجود البسملة قد نقشت على جدران إحدى الكنائس في القرون الوسطى[1]. كما تبنى

---

(1) لقد وجدت زخارف على نمط الخط الكوفي على جدران الكنائس اليونانية في أثينا، وعلى الآثار التذكارية العديدة المصنوعة من الرخام والمحفوظة في المتحف البيزنطي في أثينا.
وقد استخدمت أيضاً الحروف الكوفية للزخرفة على المخطوطات البيزنطية، ومنها ما كان في خطب القديس جون كيسو توم، عنوان مأخوذ عن الخط الكوفي.

الفنانون المسيحيون في القرون الوسطى الخط الكوفي كعنصر للزخرفة في النسيج[1]. وقد ذكر أن الملك شارلمان وهو المعاصر لهارون الرشيد كان يلبس عباءة من طراز عربي صنعت في صقلية وقد ظهر عليها الخط الكوفي إلى جانب الحرف اللاتيني.

كما وجدت عملة ذهبية ضربت للملك لوقا (737 ـ 776م) وعلى وجهيها ثلاثة أسطر كوفية تكاد تكون صورة كاملة للدينار الذي أصدره الخليفة العباسي أبو جعفر المنصور عام 744م. كذلك ضربت صقلية عملة محلية تحمل كتابات عربية ولاتينية.

وفي إيطاليا لفهم تأثير العرب وكتابتهم نستمع لقول الشاعر بترارك شاعر إيطاليا الأكبر: «ماذا؟ أيحل شيشرون محل ديموستين. ويضحي فيرجيل شاعراً بعد هوميروس، ثم لا يبقَ بعد العرب من هو قادر على الكتابة!

نحن متعادلون مع الإغريق في أكثر الأحيان، وأحياناً تجاوزناهم، بل تجاوزنا الأمم، ولكن قل لي، هل تجاوزنا العرب...».

ولقد اشترك العرب في تشييد كاتدرائية بالرمو في صقلية، وقاموا بتزيينها بالكتابة العربية وبالخط الكوفي في عهد روجر الأول، وقد كان ابنه روجر الثاني يرتدي الملابس العربية وهي جبة مطرزة بالحروف العربية وعمامة.

كذلك استخدم الفنان الإيطالي «جيوتو» الحروف العربية في زخرفة لوحاته. أما الفنان الألماني «هانس هولبين» فقد أدخل الخط العربي لزخرفة أجزاء لوحاته واستخدم بعض الفنانين الخط العربي كوحدات

---

(1) إن أعظم الكاتدرائيات المسيحية استخدمت المنسوجات العربية في طقوسها الكنسية. كما استعملت الأواني الإسلامية من البلور الصخري أوعية دينية في بيوت العبادة المسيحية.

تجريدية داخل نسيج لوحاتهم مثل «ماتيس» و«بول كلي» و«بيكاسو» و«كاندنسكي».

نجد أن الخط العربي استخدم كلوحة فنية متكاملة تتحقق فيها الأنسابية والحركة المتفرقة، سواء أكان ذلك بتفجير الألوان أو بتحريك الخطوط، وللخط العربي أسس حسابية وهندسية، وخلف هذه الأسس تحتوي قيماً فلسفية ذات أبعاد تعبيرية ودينية. فالزخارف في الخط العربي كانت بديلاً للألوان، فاستعمل اللون استخداماً رمزياً بالألوان الهادئة، ألوان السماء والماء والهواء أي الأزرق والأخضر والأصفر، وهي الألوان التي تعطي الإحساس باللانهائية.

كان الخطاط العربي قوة كبرى من قوى الحضارة، فالخطاط هو الذي كتب جميع المصاحف منذ مصحف عثمان، وقبله، حتى بعد ظهور المطابع ظل الخط العربي هو الأسلوب الذي تعتمد عليه طباعة نسخ المصاحف المختلفة.

كان الخط العربي موضوع حديث الكتاب من أمثال ابن النديم في الفهرست والقلقشندي، والتوحيدي عند الكلام عن الجمالية الإسلامية، لأن في مجال الخط تفتحت عبقرية المسلمين الإبداعية. فالخط العربي هو فن الرسم والعمارة وهو فن المعاني التي تصاغ ألحاناً. فإذا أخذ مثالاً على الإبداع فإنه لم يقصد بذاته فقط، بل عني به جميع أشكال الفنون.

نجد أن الخط يأخذ مكانه اللائق في الفن من تجديد وتحسين وفي استخدامه لأشكال تجريدية[1]، فالفنانون العرب يستعملون الآن الحرف العربي بكل الأشكال داخل لوحاتهم كما نجد منهم من يلجأ إلى الكتابة

---

(1) كان الخطاط المبدع يزاوج بين الحرف وأعضاء الجسم البشري، فالألف في لوحاته قوام حسناء، وقوس حرف العين تخطيط حاجب، والنون ثدي ناهد، فيضفي بذلك الروح والحركة على الحرف وينفخه الحياة.

من خلال تداخل بين النصوص والتخطيطات أو ضمن تشكيلات زخرفية تضفي على اللوحة مضموناً أدبياً وجمالياً في نفس الوقت. برأينا أن التشكيلات المختلفة التي خضع لها الخط والكتابة العربيين منذ أوائل الخطاطين العرب مروراً بابن مقلة وقواعده الهندسية في رسم الخط، وابن البواب ونسبه في النقاط، فجمال الدين المستعصمي وبحوثه في العلاقات التناسبية بين أجزاء الأشكال والأطر المحيطة بها ووحدة الفنون العربية والإسلامية، إلى يومنا هذا يمثل التيار الأكثر أهمية في الرسم العربي الحديث، وهو من أروع الشواهد على وحدانية الفن العربي ويعتبر رابطاً هاماً من روابط جمع خصائص الفن العربي في إطار واحد وهدف واحد.

لم يكتف المسلمون باستخدام الخط[1] في مجالات التزيين بل استخدموه أيضاً في مجال التصوير فرسموا البسملة، كما نرى قبباً ومآذن تتألف من كلمات كذلك رسموا بالكلمات صور جمال واسود وفيلة كما رسموا هيئات بشرية. أما أجمل ما امتزج به الخط بالرسم فهي الطغراءات.

الطغراء

تقول المصادر العربية أن أول من افتتح رسائله بالبسملة من الأنبياء سليمان بن داوود. وأول من كتب «أما بعد» من العرب قس بن ساعده الأيادي، وأول من طبع الكتاب عمرو بن هند، وكانت العرب

---

(1) لقد رسم الدين الإسلامي الأمم التي دخلت في سلطانه بسمات الإسلام واللغة والخط، فيصفها وسم بالسمات الثلاث كمسلمي مصر والشام والعراق وبلاد المغرب زيادة عن جزيرة العرب، وبعضها وسم بالدين والخط كالأتراك والفرس ومسلمي الهند والملايو، والبعض الآخر وسم بسمتي اللغة والخط دون الدين وهم المسيحيون في العالم العربي، والبعض الآخر وسم بسمة الدين فقط كمسلمي الصين.

تقول في افتتاح كتبها وكلامها «باسمك اللهم» وبقي الأمر كذلك حتى نزلت الآية «أنه من سليمان وأنه بسم الله الرحمن الرحيم» فصارت البداية بها سُنّة إلى يومنا هذا.

ولقد عمل بها الأتراك المغول عندما اعتنقوا الإسلام، حتى جاء السلاجقة ثم آل عثمان، فاخترعوا شعاراً لهم وهو الطغراء نسبوا إليه القدسية والعظمة.

يقول صاحب كتاب «تركلرده ديني رسملر»: «إن الطغراءات من بدائع التفانين التركية منذ مئات السنين، امتزج بها الخط بالرسم». أما الطرفة التي وردت على لسانه حول الطغراء فهي احتمال كونها شعاراً للسلطان أوغوزخان، وقد شبهوها بالطير الأسطوري «سميرغ» عند الفرس «والعنقاء» عند العرب.

ويقال إن أصل كلمة الطغراء أطلقت على شارة استعملها بعض خلفاء المسلمين، ومنهم سلاطين مصر المماليك، وكان منهم محمد بن قلاوون سنة 752هـ.

وقيل أن هذه الكلمة «تاتارية» الأصل تحتوي على اسم السلطان الحاكم ولقبه وأن من استعملها السلطان الثالث في الدولة العثمانية مراد الأول سنة 761 ـ 792هـ.

وعلى رأي آخر أن الطغراء صنو كلمة «همايون» أو «هما» الأسطورية التي تعني «طير السعد» وهو طير أسطوري كان يقدسه سلاطين الأوغوز والذي إذا وقع ظل جناحه على رأس رجل انتخب ملكاً.

واختلطت بهذه الرواية قصة طريفة للطغراء عن طريق آخر لها مساس بنشوئها عند العثمانيين وهي: أنه عندما توترت العلاقات بين السلطان المغولي تيمورلنك حفيد جنكيزخان، وبين السلطان بايزيد بن

مراد الأول العثماني 792 ـ 805هـ أرسل تيمورلنك إنذاراً للسلطان بايزيد يهدده بإعلان الحرب، ووقع ذلك الإنذار ببصمة كفه على ورق الكتاب فلطخه بالدم، حيث انتهت آخر الأمر إلى معركة أنقره التي اندحر وأسر فيها السلطان بايزيد.

ومهما تعددت الأساطير، فإن رسم الطغراء كانت شعاراً لمراسيم السلاطين العثمانيين، وعلامة لهم لذلك بولغ في تهذيبها وتزويقها، وأشهر طغراء السلطان سليمان القانوني وكانت تلحق بها جملة «المظفر دائماً».

أما أقدم ما وصلنا من نماذج شبيهة بالطغراءات ما كان يستعمل في جليل المكاتبات باسم السلطان المملوكي الناصر حسن بن السلطان الملك محمد قلاوون. ثم البراءة «فرمان» التركية النص والمتوجة بأعلاها بطغراء السلطان محمد الفاتح الصادر في القسطنطينية، بتاريخ 867. وأخرى مؤرخة سنة 874 وثالثة تعود لسليمان القانوني في عهد إمارته سنة 921 ورابعة وهي التي يبدأ فيها التطور الواضح تحمل اسم السلطان سليمان القانوني 927 ـ 974، وبقيت محافظة على رسومها تقريباً إلى طغراء عهد السلطان عبد الحميد خان 1196 كما نراها في ما وصل إلينا من أنواعها الكثيرة في النقود.

وكتابة الإسم في الطغراء وتكييفها وتكوين رسمها دعا إلى التصرف في قواعد الخط المألوفة والخروج من طور الكتابة الصحيحة إلى الرسم، فجاء من هذا التطوير في الرسم خط جديد أطلق عليه اسم «خط الطغراء» الذي يكتب تحت تلك الطغراءات كما نشاهدها في الوثائق التركية القديمة، ويحتمل أن يكون خط الطغراء هو الخط الذي نشأ من تزاوج الديواني والإجازة.

وقد تطورت الطغراءات بمرور الأيام على أيدي خطاطي الدولة

العثمانية حتى وصلت إلى شكلها الأخير فأصبحت في العصر الحديث أكثر بساطة من حيث التصوير وأوضح قراءة من حيث الخط. وقد تخصص في رسمها الخطاطون الذين كانوا يجمعون إلى البراعة في الكتابة البراعة في التصوير، نذكر منهم الخطاط مصطفى الراقم وإسماعيل حقي طغراكش، وسامي وغيرهم ممن جوّدوا رسومها.

والطغراء هي التوقيع الرسمي المترف والمسرف الجمال لسلاطين آل عثمان، والشعار الذي نسبوا إليه القدسية والعظمة وعنها أخذت أختام المملكة الرسمية.

ولعل الطغراء هي أرق ما وصل إليه فن الجمال التزييني بالخطوط ففيها يهدف الفنان إلى الجمال المتناقض الرجراج بين الصراحة والغموض. وقد اختير الخط الديواني، والجلي ديواني الذي يسمى «الهمايون» للكتابة بأسفل الطغراءات وذلك لانسجامه ومجانسته كتابة الديوان الأعلى في الدولة التي يرأسها السلطان تميزاً لاسمه المقدس، وبعده عن العامة، وإحلال هذا الخط في تميزه محل الخط الهيروغليفي عند الفراعنة القدماء من الخط الديموطيقي خط العامة.

وفي دنيا الطغراء تطور قد يصل إلى حد الغرابة، كما أنه يتميز بآثار أصيلة تروق للنظر، فليس من شك في أنها صورة فريدة حققت ما يمكن أن تصل إليه معاني الخطوط والأشغال التجريدية للكتابة العربية.

خاتمة

لقد حلت الكتابة بالخط العربي الكبير عن المسلمين محل الصورة في الفن المسيحي. والخط العربي من أهم العناصر الزخرفية التي استعملها الفنان المسلم في موضوعاته، فقد كان التبرك بكتابة الآيات

القرآنية أمراً لا يكاد يخلو منه عمل فني أو مسجد أو منارة في الأقطار الإسلامية في جميع أنحاء المعمورة نظراً لخصائصه التي تتيح له التعبير عن قيم جمالية ترتبط بقيم عقائدية تجعله متميزاً عن أي غرض إنتاجي آخر من حيث هو عنصر تشكيلي يعين الخطاط على تصميم موضوعاته بشكل أقرب إلى الكمال.

والتقاليد الإسلامية التي عارضت التشخيص التشكيلي للواقع الطبيعي والبشري لم تمتنع لهذا السبب عن تمثيلها، وإنما هي فعلت ذلك بطريقة من الصعب أن نفهمها من النظرة الأولى. وهذا يعني من خلال الكتابة والتزيين الخطي للواقع الذي تريد التعبير عنه. ففي المساجد وبدلاً من وجود الصور للقديسين والمسيح ومريم العذراء كما في الكنائس. هناك كتابات خطية بتناسق منسجم على الدوام لاسم الله، والرسول وكذلك أسماء شخصيات صالحة أخرى، أو صيغ وإشارات إلى وحدانية الله، ونجد غنى في الإيحاءات التصويرية بالرغم من الاعتماد في التأليف على عدد أحرف الأبجدية.

أثر الخط على الفنان التشكيلي

كان للخط ما لم يكن لغيره من فنون العرب المسلمين من أهمية فقد سعوا إلى ما يصون قواعده وثوابته من كل تحريف، وحيثما مر هذا الخط واستقر كان ثمة مبدعون فيه حاذقون له يتواصلون مع ما ورثوا عنه ويطورون في رسمه. فهناك من استخدم التكرار المتجاور عبر قيم ضوئية أو لونية مختلفة ليوحي ببعد منظوري كأنه منعكس على مرآة، وهناك من تدرج في رسم الحرف، وهناك من رسم الأشكال بالحروف وهناك من ربط بين شكل الحرف والدلالة المعنوية لواقع معين، وهناك من عالجه معالجة هندسية فخرج به إلى غنى إيقاعي رائع، على الأخص في الخطوط التي اتسع فيها المجال لحرية الفنان كالكوفي.

لقد تحدثنا عن الخط بصفته فناً واعتبرناه عنصراً إبداعياً والآن سنبين أهميته كمفردة حضارة أغنت الأعمال الفنية باستعراضنا بعض الأمثلة عن فنانين استعانوا بالحضارة الإسلامية واستعملوا الحرف العربي الجميل والكتابة العربية كعنصر أساسي في أعمالهم الفنية.

تضمنت أعمال «بول كلي» الخط العربي وامتازت بالتطوير والتحوير فقد كان يكتب جملاً برمتها باللغة العربية وقد قال عنه غروهمان «بأنه في وطنه الحقيقي وفي أعماله انعكاسات صادقة لهذا الشعور أشبه بالذكريات. وكما انبهر ريلكه بروعة ما في الدين

الإسلامي من بساطة انبهر كلي بالفن العربي، ويمتد من الواقعية الساذجة حتى التجريدية العفوية وليس من الصعب كشف الأواصر بين كلي والفن العربي سواء في الخيط والرمي[1] أو في الواقعية المبسطة أو في الخط العربي والخط الهيروغليفي أو في الرسم الهندسي».

كما امتاز أسلوب «لويس نالللارد» باستعمال الكتابة العربية مع التصوير شأنه شأن «ماتيو» و«هوفر» اللذين اتخذا من الحروف الشرقية شكلاً للصياغة الفنية في أعمالهم ولكنها جاءت خالية من القيم الأدبية والفلسفية، وقد جذبت رشاقة الخط العربي «كارل هوفر» خاصة في الأسلوب النسخي فأقام أسلوبه على أساس هذا الخط، حتى بدت لوحاته التي عرضت في متحف «كلنشيور» في ألمانيا نماذج رائعة لمحاولة تجريد الخط العربي.

وهناك بعض الفنانين العرب الذين تأثروا بالزخرفة العربية وحاولوا الجمع بين أسلوبي التجريد العربي والتجريد الغربي أمثال: «كاتلان» الجزائري المولود سنة 1913 في قسطنطينة الجزائر الذي حافظ على السحر في أسلوبه التجريدي، والفنانة ماريا مانتون المولودة أيضاً في الجزائر والتي استقرت في باريس ولكن أعمالها بقيت محتفظة بأسلوبها ذي الطابع البسيط النير.

كما سعى عشرات الأسماء في جميع الدول العربية لا يمكن حصر تجاربها بسهولة إلى استلهام التراث للتعبير عن فن حضاري يستوعب روح العصر من أجل المساهمة الفعلية في التشكيل الفني وذلك من خلال

---

(1) يمكننا القول بأن الخيط والرمي هما التصوير الهندسي والتصوير العفوي.
الخيط: هو التخطيطات الهندسية المستقيمة
الرمي: هو الخطوط التي تتبع الغريزة مدفوعة بهوى داخلي يتعاطف مع الموضوع دون الشيء في ذاته.

الحرف العربي مستلهمين منه القدرات التشكيلية وأبعاد القيم الذهنية المواكبة لها ومستغلين خصائصه وكثرة أشكاله وقابليته على التمدد اللامتناهي والتقلص في بقعة صغيرة جداً وأشكاله الفنية وقيمه التشكيلية ومنزلته الإسلامية والصوفية وعلاقاته التراثية. كما وباعتباره وحدة تجريبية قائمة بذاتها، له من الطاقات والإمكانات ما يجعل منه خاصة فريدة وصالحة للتشكيل الفني، جديرة بالتمعن في حد ذاته، دون أن تكون هناك حاجة إلى ربطه بمعانٍ أخرى يقوم فيها بدور الوسيط (أي كوظيفة لغوية بحتة) استناداً إلى ما له، تقليدياً، من قيم لغوية وشكل يرمز بحسب ما اتفق عليه طوال الزمن إلى صوت محدد معين.

من هؤلاء الفنانين جميل حمودي الذي ولد ببغداد وعاش في باريس ولكنه كان يحمل الروح العربية في الجمال التجريدي، فالكلمة عند جميل حمودي تكتسب جماليتها من حوار حروفها وقد أدخل بعضها ببعض عبر إيقاعية شديدة الرنين والبروز (شأنه في ذلك شأن عبد الله المصري ونجاد الأردني ومديحه عمر، أقيم أول معرض لأعمالها في المكتبة العامة في جورج تاون سنة 1949 واستوحت حينئذٍ الحرف العربي في فنها). ومن خلال ارتكازه إلى قيم التراث العربي نرى الحس البيئي والاجتماعي في جميع أعماله، باستعماله اللون وحده ضمن تقنية عامة أو باستعانته بالحرف أو بأسلوبه في التصوير المكتوب. كما نجد منذ معرضه الأول في باريس سنة 1950 إنه بمواجهة سلسلة من الاشتقاقات التقنية ذات الارتباط الوثيق بالقيم الزخرفية المتعددة مستغلاً بذلك طراوة الحروف العربية، إضافة إلى قيمة اللون الشرقي كالأزرق الفيروزي والأحمر والأخضر الزيتوني والبنفسجي المضيء والرمادي والرصاصي.

كذلك جواد سليم الذي تسربت معه الجمل التفسيرية المكتوبة بعفوية في صوره وعلى شاكلة ما ألفناه في صور مدرسة بغداد وفي كتب

العلم والطب العربية، محاولاً الإفادة منها في ملء الفراغات وخلق التوازن بين كتل أحجام اللوحة، ليخضع بالتالي عمله إلى التأكيد على وجود الزمن التراثي القائم في الموضوع والأداء وحيث تطرح الكتابة نفسها مرمى في هذه الغاية المتوخاة.

كان جواد سليم يؤكد على أهمية استلهام وحدات التراث من القيم السومرية والأكادية والبابلية والآشورية والعربية الإسلامية سواء على المستوى النظري أو ضمن تجاربه الفنية أو دعواته الفكرية. كما بلور رؤيته للقيم والمفردات والوحدات الزخرفية الإسلامية فكان يجد في الأقواس شيئاً من النظام الكلي للكون في شكل دائرة، وكان يختزل الكثير من الملامح في الوجوه والأشخاص وفي الأشياء والطبيعة.

أما شاكر حسن آل سعيد فقد تأثر بجميل حمودي وقد ألتمس الحرف في أعماله أن يحقق وجوده بأبسط أشكاله المتمثلة في كتابة الأطفال حيث الرغبة التعبيرية تنقل تشنجاتها إلى شكل الحرف بعفوية لتشير إلى ما وراء الحرف أو الكلمة من انفعال خاص، وكثيراً ما يجاوره شق في جدار، فقد كان شاكر حسن يبحث عن أشكال وجدت تلقائياً أو بتأثير عوامل طبيعية على واجهات الجدران القديمة أو على وجه الشارع حيث تتكون رؤى تشبيهيه يخضعها هو فيما بعد إلى التقنية التي يخدم غرضه منها. فكان أحياناً يمزج بين بعدين زمنيين، زمن يتأكد في الموضوع وزمن للتأمل فيه كرمز معنوي يوجز بعد اللوحة الذهني والصوفي وهو بذلك يربط ما بين التراث بكل أبعاده في مغزى الحرف ومعناه ودلالته، وما بين المعاصرة في استخدام مطلق في التعبير عن ذلك مؤكداً على أن الفنان «الحروفي اليوم يكتشف عبر اهتمامه بالتزامه الإنساني طريق الخلاص في امتلاك حرية الإبداع وموضوعية تحقيق الشخصية الحضارية معاً».

وقد كانت أعمال شاكر حسن آل سعيد تعبيرية وذات ثراء لوني تقف من حيث القيمة الشكلية التي عكست وعيه الثقافي بمستوى متقدم من البحث والتقصي عن ملامح فنية ورؤية مستلهمة من التراث فحاول أن يضمها في رسومه التخطيطية لحكايات ألف ليلة وليلة. ولقد تحول شاكر من ممارسة فنية إلى أخرى وخاصة في بحثه عن أشكال جديدة باستلهامه الحرف العربي خلال دراسة الخط لوحده تارة ودراسة اللون لوحده تارة أخرى، تم البحث عن مشكلتهما سوياً على سطح اللوحة. كذلك بحث مسألة الزمان والمكان والكثافة ومسألة المنظور. ولقد شكلت تجربة شاكر حسن مع الخط مساراً على جانب من الأهمية وقد حاول تفجير طاقة الحرف التشكيلية واستقصاء مدلولاته الصوفية.

وبعكس شاكر حسن فإن الفنان ضياء العزاوي لم يبحث عن إضافة مفاهيم جديدة للتجريد في الفن العربي حيث الجوهر الكوني يستجمع كل الأشياء ويرفض أن يفسرها بتجزئتها وتفتيتها. فبقدر ما تشعر بآشورية لوحة ضياء العزاوي تشعر بإسلاميتها وعربيتها وتشعر بمعاصرتها «ففي حدود الممكن يكون الحرف على حافة التجربة يتسلق جزئياتها ليحقق من خلالها وحدته التي تكتسب شرطيتها ضمن الوجود الجديد له» فالحرف عنده مرمى في جملة فإن قصر عن ذلك، دفع به كلمة أو جملة شعرية أو مقطعاً من قصيدة تحاور الحجوم الموزعة بلغة تتلاءم مع حساسية الجزئيات التصويرية المبثوثة فيها. وبتناوله مشاهد الحياة القومية والشعبية والرموز والأساطير تكون أعماله مؤلفة من تكوينات وأشكال تتسم بالزخرفية وباللون ذات بعد سطحي واحد.

وقد أهتم ضياء العزاوي بالمساحات اللونية الواسعة التي تشغل في بنائها حجمية السطوح وتغنيها ثراء مادة اللون ترتبط في بنائها العام وفق نظام هندسي مسطح. كما استلهم المواضيع الميتولوجية وجسدها برموز وإشارات طغت عليها الجوانب الزخرفية كالخط المرن والكتلة

اللونية، حركة الأشكال وإيقاعها، البناء المعماري وصفاته المنغلقة بوحداته الصغيرة والكبيرة وبدرجاته المضيئة في إطار الرقش المنمق المطعم بأشكال حروفية. وقد تنوعت موضوعاته وتقنياته: من الرسوم المبسطة الهندسية إلى استعارة الميتولوجيا إلى التزينية على اعتماد جزئيات زخرفية من مظاهر شعبية: رسوم السجاد، والبسط المنقوشة المحاكة يدوياً المرتبطة بتفاصيل الحياة اليومية للناس وجزئيات المشاهد البصرية في إطار شكلي حديث.

ونرى مع رافع الناصري جنوحاً في بعض إبداعاته إلى أن يستوحي تداعيات الجرس الصوتي للحرف بالإضافة إلى طواعية وتعبيرية شكله ليخرج من المزج بينهما بما يعزز قوة تأثيره، فحرف السين إذ يرسمه إنما يرسمه عبر تداعيات رافقته في السيف أو السكين، ويفرض من خلال ذلك قدرة هذا الحرف، إن بجرسه الصوتي، أو بتداعيات الكلمات أو برؤوس شكله المسننة، على تمزيق مكونات اللوحة بمعنى في الرمز الذي اختزل الحرف.

ولكن هاجس الطبيعة والإنسان ظل يلاحقه في رمزية وإشارية ما يطرحه من مواضيع وخاصة في استخدامه لأشكال الحروف العربية التي توحي بنظام مادي رصين على عكس ما ينبغي أن توحيه من قيم روحية خلف معطى استلهامها. وقد كان الحرف لديه يطغى على وجه اللوحة في بعض أعماله كما كان يتحول إلى جزء من مساحتها في بعض لوحاته. وبعد أن كان يستخدم الحرف انتقائياً وبشروطه الخاصة بدأ يشكل لديه (إيحاء) أو إشارة فقط.

وقد اقتحم الحرف العربي أفق ريادة جديدة مع النحات محمد غني حكمت فاتسعت له أعماله النحتية وفرض عليه كينونة خاصة تتمثل بمسعاه لأن يبعث الحرف من شكل ميت إلى شكل حي وذلك بما أضفى

عليه من تحويرات وبما يلاحقه من ظلال مترادفة معه ويتقصى امتداداته وتكوراته وسيولة الحرف العربي.

هذا وقد استعمل علي غداف اليماني الحروف الحميرية والنقوش السبأيه ضمن المعطيات الفلكلورية كما وظف رفيق اللحام الأردني الخط النبطي بشكل مباشر. أما كمال بلاطة فقد اعتمد اعتماداً كبيراً على الخط وكان أسلوبه أقرب إلى التعبيرية والرمزية أحياناً دون إعطائه أهمية كبيرة للبعد الثالث.

ونشاهد أيضاً الخط في أعمال المصريين أمثال: أمين عوض الذي وظف الخط، والحروف العربية في الكثير من أعماله الكرافيكية حيث يجاور ما بين الحروف العربية الموزعة على أطراف الصور كنقوش محفورة وبين شكل وتشخيص ذي طابع أثري ليمد ما بينهما ببعد زمني مشيراً إلى خصوصية بيئته وفنونها التراثية. أما أحمد عز الدين فيعتمد في أعماله إلى الزخرفة بالإضافة إلى الخط العربي وبهذا يكون قد استند إلى بعدين جوهريين من أبعاد الفن العربي الإسلامي وحاول أن يحقق من خلالهما معادلته التشكيلية المعاصرة، كما حاول المزج بينهما عضوياً، كما أن نزعته الزخرفية ظهرت في سخائه اللوني في لوحاته. كما نجد التجريد في الخط في أسلوب النحات محمد وجيه حيث تبدو خطوطه أكثر تجريدية باستخدامه خامات الحديد في نقوشات وانكسارات وتعرجات توحي بالخط العربي ولكنها لا تعطي الكلمة نفسها بسهولة ويسر.

أما نجا المهداوي المولود في تونس فكانت له تجارب في استلهام الحرف والجملة العربية كرموز وكوحدات داخل بناء اللوحة وكحركة تطوف داخل إيقاعها المركزي ومدارها البنائي الشكلي.

وعالج محمد حماد الخط العربي والحرف والجملة كأدوات تعبيرية أخضعها إلى توصيلات تقنية وأسلوبية، اعتمدت حركة الكتل المفتوحة

التي من مفرداتها الخط العربي وحركة الأشكال الهندسية ضمن فضاء اللوحة، فتخرج بذلك عن المعنى اللغوي لاستخدام الحروف العربية باتجاه المعنى التشكيلي الجمالي الذي يحمل فكرة النظام الإسلامي. في حين تركزت جهود «أدهم إسماعيل» على خلق عالم جمالي شبه مجرد اعتمد الخط بعفوية وكانت لوحته مشبعة بحس لوني شرقي تغمره حرارة البيئة، وتشبع فيه سكونية الإنسان المسلم.

وفي هذا السياق نذكر الفنان الخليجي القطري يوسف أحمد الذي يعد من أعلام هذا الاتجاه في منطقة الخليج، وأيضاً الفنان السعودي ناصر عبد الله الموسى صاحب الأعمال اللافتة في هذا الاتجاه كلوحته «حرف الضاد».

أما في لبنان فنجد وجيه نحلة وهو أبرز الفنانين اللبنانيين الذين استعملوا ووظفوا الخط في رسومهم الجدارية واللوحات وبأقلامه المتعددة كالكوفي والنسخي والرقعي ذات التأثيرات الزخرفية والطابع التوريقي والهندسي والنباتي والظلال المتدرجة في كثافتها لتجسيد كلماته وحروفها وبروز دلالاتها اللفظية، كذلك حسين ماضي الذي استخدم الخط واختزل الكلمة مؤكداً على معناها عبر الأشكال التي انطلقت منها والتي تدور حولها ولكن ضمن عناصر زخرفية تقترب بالمشاهد دائماً من دلالاته كلمة الله. كما تميزت أعمال سامي مكارم بإبعادها الصوفية من خلال مزجه الحركة الحروفية مع الحركة اللونية.

هؤلاء الفنانين الذين اتخذوا من الحرف العربي بتبديلاته المختلفة موضوعاً لهم، فهم لم يتعاملوا مع الحرف باعتباره عنصراً خطياً وزخرفياً فحسب. وإنما هم حاولوا أن يفجروا في الحرف جوهره التشكيلي، عن طريق إدخاله في علاقات تكوينية قد تبتعد عن، أو تقترب من، الأصل الحروفي الأول، ولكنها تدخله في علاقة جديدة وتكوين مغاير تكون

القيمة فيهما للمعطى البلاستيكي للحرف. وليس للمعطى الزخرفي أو الدلالي.

وقد نجح هؤلاء الفنانين في استجلاء هذه الإمكانية واكتشاف جوانبها لحد كبير، والخروج بعلاقات تشكيلية متميزة للغاية جمعت بين عصرية التشكيل وتجريدية التكوين من ناحية، مع الاحتفاظ بعمق «الأصالة والتراث» المتمثلين في تلك الطاقات البصرية الصادرة من استلهام الحرف العربي من ناحية أخرى.

إن ظاهرة انتصار هؤلاء الفنانين للخط العربي وقيامهم باقتباس هذا الحرف والذي يعتبر من أهم عناصرنا الحضارية سمحت للنقاد الغربيين بالاعتراف بوجود تيار فني له هوية عربية وهو التيار الحروفي، فتقول الناقدة سيجريد كاليه «العلني لا أغالي كثيراً، فمن جميع ما شاهدته في البينالي العربي لم أجد نتاجاً يفصح عن مصدره العربي وينطق به إلا ذلك الإنتاج الذي يتصل باللغة، أي الذي يتخذ من فنون الخط العربي والحروف مادة له». ويقول روبير فرنيا أيضاً: «حيث أصبحت الكتابة تخفق فيها الحياة وتصبح أكثر طراوة أو أكثر صلابة تركض في سطورها المتساوقة أو تتشكل في قوالبها الهندسية، مما يمكن الخط الكوفي أن يتخذ ألف شكل وشكل وأن يعطي ولادات جديدة لأساليب عديدة للوصول إلى حيث تصبح القراءة من المستحيل وتصير الوظيفة الزخرفية عملية تأملية أو تربوية قريبة من الصلاة».

من هنا ندعو لإخراج العمل الفني من أشكاله التقليدية إلى آفاق جديدة عصرية وذلك بتطوير التعبير الحروفي في الفن فيصبح للحرف وجود حضاري متعلق بقيم إنسانية جديدة بكشفه عن العصر وبالوقت نفسه يكون استمراراً للتراث القديم.

الفصل الثالث

الزخرفة الإسلامية

الزخرفة الإسلامية

لقد فهم الفنان المسلم وقوع التحريم على الفن التجسيمي والتشبيهي فنحا منحى تجريدياً وذلك من خلال الزخارف لتحقيق الانسياب في الخطوط والاتزان الهندسي، والتوافق اللوني والتنغيم الموسيقي، فأنشأ زخارف قائمة بذاتها وزخارف تحتويها الأشكال، وقد استخدم الخط العربي[1] في الزخرفة خاصة في الخط الكوفي، وقد بلغت أرقى الأشكال في الصياغة البديعة التي نراها في زخارف المغرب والأندلس. وقد تحول فيها الخط من اليابس إلى اللين، ومن الجامد إلى المتحرك بفضل الزخرفة المضافة إليه، وقد كانت لهذه الزخارف أشكال عدة منها: المورق والمشجر والمضفر...

وسواء كانت الزخرفة العربية نحتاً أو تصويراً أو رسماً أو تزييناً للخزف فهي تزين القباب والمقرنصات والمحاريب والمنابر والمشربيات[2]

---

(1) تتكون الزخارف الكتابية من عنصرين: الأول ـ العنصر الأساس ـ هو العنصر الخطي، والثاني العنصر ألزخرفي النباتي أو الهندسي. ويزدحم عنصر الزخرفة هذا بزخارف نباتية أو هندسية في الفراغات بين الحروف المكتوبة وما حولها دون أن تختلط بعنصر الحروف. وتتنوع هذه الزخارف: فهي تارة أشبه بفرع الغصن الذي يحتضن هيئة الحروف، وتارة أخرى تكون شبيهة بالوريقات الناجمة من قمم الحروف أو من نهاياتها. وقد تكون فروعاً كثيرة الالتواء مورقة تتعلق الكتابة فوقها كما نراها في أشرطة المسجد الجامع في آمد يار بكر.

(2) المشربية عبارة عن شرفة بارزة عن جدار المنزل وتلعب دور النافذة في الطوابق العليا، ويرى من في داخل المسكن خارجه من دون أن يُرى بفضل الفتحات الضيقة للمشربية.

والأثاث، والمصاحف، والمخطوطات، والمساجد والأشغال اليدوية والسجاد، والمصنوعات الجلدية، والمشغولات الدقيقة، وأدوات الطعام، وأواني الزينة، وأدوات الحرب، وفي الخط العربي بأنواعه، والميداليات، والأزياء، والقصور والصكوك، والنقود، والفنون التطبيقية، وكلوحات فنية، ثم زخارف قائمة بذاتها، والمقصود بالفنون الزخرفية تلك الرسوم التي تزين الآثار الثابتة والتحف المنقولة. والأهم أن الزخرفة عنصر من عناصر العمارة الإسلامية.

إن المساجد التي حرمت فيها الصور والتماثيل عرفت واسعاً الزخرفة التي لم تقتصر على التزيين كالآيات القرآنية المزخرفة والمحفورة والمخطوطة والتي لا غنى عنها في بيوت الصلاة. إننا نجد أن الزخرفة فيها شملت المآذن والقباب والأعمدة والجدران الداخلية والخارجية[1]. وقد شكل الخط الكوفي وحدة فنية زخرفيه خاصة فطبق في العمارة على الحجر والرخام فكان قاسماً مشتركاً وعامل وحدة بين جميع أعمال الفنان المسلم.

والزخرفة قد تبدو سطحاً ملوناً للكثيرين من الناس أما عند المسلم فهي بعد أدائي له دلالته الرمزية في التكرار اللانهائي وفي تجريداته وطبيعته الحسابية والهندسية عبر المثلث والمربع والمسدس وطريقة تلاحم تلك الأشكال، وحروف الكتابة لم تعد حدوداً للكلمة فحسب بل صار لها أكثر من إيماء وإشارة إلى مدلولات مكتسبة من خلال تعاملها مع شكليتها الزخرفية فلكل ضرب من ضروب (الكوفي) تقليده الخاص ومكانه اللائق به، وكذلك الأمر في إباحة تصوير الطبيعة واستخدام الزخارف المعتمدة على تكرار أوراق الشجر والذي أُفتي بإجازتها.

---

(1) من روائع الزخرفة الإسلامية في بناء المساجد ما كان من وجود المقرنصات، والتي تعتبر من أبرز العناصر المألوفة في العمارة الإسلامية، التي لا بد للمعماري المسلم أن يستخدم في تصميمها وتنفيذها الطرق الهندسية، خاصة وأنها من أفضل الأمثلة الموضحة للتشكيل الهندسي الثلاثي الأبعاد، وأنها تسمح بالالتقاء والربط بين السطوح المستوية والسطوح المنحنية. كالتحول والانتقال من المربع إلى المثمن ثم إلى الدائرة.

واستفادت الزخرفة في صدر الإسلام من الأساليب الهلينية والساسانية في الحفر على الخشب، أما في الفترات اللاحقة فقد استفادت من فنون القبائل التركية الرحل واكتسبت منها أساليب لم تكن معروفة لدى الساسانيين ولا المسيحيين الشرقيين ومن ذلك ـ كما يقول «م. س. ديماند» طريقة الحفر المائل التي ظهرت في المنحوتات الحجرية والجصية والخشبية في أوائل العصر العباسي[1]. كما استفادت من بعد ذلك من خصائص فنون وأساليب أخرى كالأسلوب السلجوقي والذي بدا ظاهراً على غالبية مساجد الموصل وفيه تطوير لاستخدام التوريق النباتي والكتابة المتشابكة والتقابل الشكلي، وكأسلوب الفن الهندسي المغولي الذي شاع في الهند وشيد على أساس منه «تاج المساجد»لله الذي يعتبر من التحف الأثرية المهمة.

وقد أطلق الغربيون على الزخارف الإسلامية اسم (الفنون الصغيرة Minor Art) في محاولة للتقليل من قيمة هذا الفن، على أن الفن الإسلامي فن كثير الزخرفة، وهذا لا يعني أنها زخرفة فقط بل زخرفة لها معانيها الروحية والكونية. نرى أن الزخرفة أصبحت تحمل مضموناً حين ارتبطت بالتصوير مثلاً ونرى كل وسيلة تعبير تتوافق مع الأخرى وتنسجم وتتداخل ولهذا أخذ كل شكل من الأشكال وكل صيغة أهداف وغايات الصيغة الأخرى. فالتصوير في الكتب هو الرسم والتزيين التسجيلي ولكنه يحمل القيم الاجتماعية ويقدم المضمون الإنساني، فهو ليس زخرفة عقيمة التي لا تملك المضمون ولا الجمالية الفارغة التي لا تحمل الهدف بل تعاونت كل العناصر لتقدم ذلك الهدف وهو دعوة إلى القراءة أو رحلة في عالم الكتاب الذي يحمل الفكر والفن معاً.

---

(1) رأى م. س ديماند أن الأسلوب كان بارزاً في مجال الزخارف المتبقية على الألواح الخشبية والتي تتألف من رسومات نباتية ملونة بالأبيض والأزرق والأحمر والأصفر ومحددة بخطوط سوداء (وهو أسلوب إسلامي خالص) قائم على تحوير الأشكال الطبيعية لترمى في غاية ذهنية وروحية وحسية في وقت واحد.

هذه المفاهيم التي نراها في الزخرفة تقدم لنا صيغة في التعبير الجدلي يوفق بين عالمين، يعيش الإنسان فيهما عالم الحس وعالم المطلق. وقد غالى الفنان المسلم في التنوع والتعدد بقصد التطريب في الأشكال، مما ينقل المتأمل من مرحلة الإغراق في الحس إلى السمو في التأمل، بهذا تخرج الأشكال عن جمودها وتظل الزخرفة تسبيحاً للخالق، مع تلك الموسيقى الصادرة عن الأشياء والتي تعبر عنها الحركة الزمانية[1] التي تمثل الديمومة والاستمرارية في حركتها اللانهائية.

والزخرفة الإسلامية عبارة عن وحدات هندسية أو قل أنها وحدات رياضية يراد بها التفكير الرياضي للوصول لحقيقة لا تتعلق بمكان معين، ولا بزمان معين.

وقد أخذ الفنان من الطبيعة، من الشجر والأوراق والأزهار والحيوانات، بعد تحويرها لتعطي الحركة الداخلية في تداخل الأشكال الهندسية فتدرك العين تلك الحركة من خلال الخطوط المتداخلة.

وقد بحث الفنان عن أشكال هندسية توحي له بالاستمرارية واللانهائية، فاستوحى أشكاله الهندسية من المسدس والمتمن والمضلع والنجمي من البلورات الصخرية (الكريستال) وبلورات الماس وإشعاعات النجوم. وهكذا بدأت الزخارف أول الأمر متماثلة، ثم تنوعت، وبدأت مفردة ثم تتابعت، في تبادل موسيقي بالتفرع بخطوط

---

(1) الحركة الزمانية: هي الحركة الداخلية للإشكال فمثلاً 1+2=3. فالعدد 3 ناتج عن الواحد والاثنين فهو متولد عنهما وناتج منهما ولكنه ليس هو هما. وهكذا عند التقاء كل شيئين ينتج عنهما ثالث، والتقاء الثالث بهما ينتج شيء رابع، وهكذا يكون التولد من التكرار المتولد المتتابع لإنتاج الحركة الداخلية، وهذه الحركة الداخلية غير محسوسة بالإحساس، وغير مسموعة بالأذن، بل مرئية ومدركة بالعين، وهي الحركة البصرية التي لا تسمع بالأذن، لأن لهذه الحركة موسيقى بصرية وليست صوتية ذبذبات سمعية. فالعين تدرك الموسيقى البصرية الصادرة من الأشكال والألوان والخطوط. إذن الحركة الزمانية مدركة بالعين.

متحركة وديناميكية، وفي تعانق مستمر وتقاطع منتظم ومتقابل. لهذا إذا تأملت شكلاً زخرفياً تتكرر وتتابع وحداته تشعر أنك لن تنتهي أبداً، فأنك دائماً تبدأ من حيث تنتهي.

بالرغم من أن الفن الإسلامي لم يبتدع الزخرفة[1] التي كانت منذ كان الإنسان الأول إلا أنه أعطى كينونة لهذا اللون من الفن. مع أن الفن الإسلامي أخذ مواضيعه من الطبيعة (نباتية وحيوانية) ومن أشكال جامدة (الطبيعة الصامتة) إلا أنه حورها وطورها وجردها لإحداث التكرار[2] لتوليد الحركة التي تعطي طابع الاستمرارية، وتوحي باللانهائية لتحقيق الإنسيابية. وقد أعطى الفنان بتجريداته الهندسية وتكويناته الزخرفية أشكالاً لا نهائية من التكوينات الفنية، وقد تحققت في التكوينات الزخرفية هذه القيم الفنية من خلال علامات التوافق والاتساق والتناغم والتآلف بين المنظور والمدرك. ولقد سمي نوع من الزخارف من قبل الغرب (بالأرابسك) وهذا دليل على أنها خاصة بالعرب.

والأرابسك نمط زخرفي جديد، يمثل نوعاً من الزخرفة جديد النمط له خصوصيته المتميزة جمالياً وفلسفياً بحيث يعكس نمط تفكير جمالي تام استمد إيقاعاته من الموسيقى العربية. حيث أضيف للفن العالمي اتجاه زخرفي تجريدي هندسي قوي وشكل جمالي متين. وكان يعتمد بالدرجة الأولى على صيغ معينة بعضها مأخوذ من النبات والحيوان

---

(1) هناك زخارف متنوعة الأشكال اكتشفت في تل حلف (كوزانا) على نهر الخابور وجدها عالم الآثار المنقب (اوين هاين) وهذه الزخارف موجودة في دار الآثار العراقية وهي من قحوف الكؤوس القديمة التي تعود لسنة 4800 ـ 4500 ق.م.

(2) لقد فسرت الزخرفة بأنها السعي وراء الله وداعية إلى الله الذي منه وإليه تنتهي الأسباب والمسببات، لذلك كانت وحدة الرقشة الزخرفية بغير بداية أو نهائية. فهي سرمدية استوحت قواعدها من القواعد الرياضية إلى تكرار الموضوع والرغبة في حل معادلة اللانهائية (يقول مارسية). كما فسر التكرار (د. زكي حسن) في الزخرف العربي بما يسميه (كراهية الفراغ).

وبعضها تجريدي لا يحمل أية دلالة، وكانت هذه الصيغ فنية على أصول جمالية أولية هي التناسب والتقابل. والفنان المسلم اعتمد في كثير من الأحيان إلى تثبيت الإيقاع والحفاظ على جواب القرار وإلى التكرار المبني على العقيدة.

والأرابسك بتكوينه المفتوح يتفق مع فن السجاد العربي والإسلامي المرتبط بعوالم فضائية فسيحة. ويسمح بتغطية مساحات واسعة من الفراغ، عبر تكرار معتمد على القواعد والأصول الهندسية الدقيقة المطلوبة لمثل هذا النوع من التكرار.

أخذ الفنان المسلم الزخارف[1] وطبعها على أساس تزييني دون استخدام معانيها ورموزها كما هي من قبل والتي وجدت أصلاً من أجلها، فأصبحت النجمة السداسية التي تتكون من مثلثين أساسيين تمثل الكون المؤلف من الأرض والسماء، الأرض مثلث قاعدته في الأسفل، والسماء مثلث قاعدته في الأعلى، والنجمة الثمانية المؤلفة من مربعين، تمثل أيضاً الكون مؤلفاً من مربع يرمز إلى الجهات الأربع (الشرق والغرب والشمال والجنوب) ومربع يرمز إلى العناصر الأربعة (الماء والهواء والنار والتراب). أما الدائرة أو النجمة فتمثل الإنسان متجهاً إلى الكون، وبعض الصيغ النباتية تعبر عن الجنة وتكون ثواب الإيمان.

أما عند بعض الشعوب البدائية فبعض الوحدات الزخرفية كانت توضع على مداخل البيوت والمعابد وعلى الأواني وذلك منعاً للأرواح الشريرة أو جلباً للحظ. كما كانت العناصر الزخرفية رموزاً لقوى الطبيعة، أو رسمت لهدف شعائري ميثولوجي. فالمثلث هو شكل قديم عرفه

---

(1) لقد اعتمدت الفنون القديمة الزخرفة أساساً في أعمالها الفنية وكانت مناطق الشرق الأدنى وآسيا المنطلق الأول لهذه الفنون. وهذا الفن القديم قدم الإنسان أعطاه الفن الإسلامي كينونة منحدر الأشكال وجردها لإحداث الحركة التي تعطي طابع الاستمرارية وتوحي بلا نهائية الأشكال المتكررة لتحقيق الانسيابية.

الكنعانيون في العصر الحجري والحديث ووجد على سطح الفخار منذ 550 سنة ق.م. وهو ما زال يظهر على الأشياء المعاصرة ولكن بتجريد. أما النجمة الثمانية فكانت تمثل عند الكنعانيين كوكب الزهرة وهي تظهر على أزيائهم وأشيائهم الطقوسية. وكانت تمثل للعبادة منذ 4500 سنة ق.م. وكانت ترمز لآلهة الخصب. كذلك ظهرت الخطوط الحلزونية على سطح الفخار منذ 700 سنة ق.م. أما الأشجار فمثلت فكرة النمو والوفرة والخصب، والشباب الدائم وهي مقدسة عند الكنعانيين والفرس. ومن هذه الزخارف أيضاً الصليب[1]، الذي كان يمثل عند بعض القدماء إله الشمس الذي يبعث أشعته في كل الاتجاهات الأربع، كما كانت الصلبان من أشهر الرسوم في العصر البرونزي كرمز ديني يقول ديكستير[2]، كما وجد

---

(1) في العصر البرونزي (1000 ق.م.) وجدت صلبان مختلفة على أكثر من نصف الأواني والأوعية. وهذه النسبة كبيرة يعللها Mortillet بأن الصليب كان علامة أو شعاراً أو رسماً رمزياً، وأكثر من هذا التنويع في إخراج رسوم الصلبان يوضح أن تصميمها وتكوينها كان ذا قصد ومغزى، فرسوم الصلبان في هذا العصر كانت من الاهتمامات التي تسيطر على ذهن الفنان.

وجد الصليب الوثني أيضاً في الأواني والأسلحة التي نقب عنها في اسكندينافيا وألمانيا والنمسا والسويد وفرنسا. كما نراها في الهند وآشور والصين وأفريقيا. وقد استخدم البتو السود الصلبان كرمز سحري قبل أن تنشر المسيحية. كذلك وجدت الصلبان في المكسيك تستخدم لإله الجهات الأربع الذي يهب الريح والمطر، أو كوسيط للانتقال من مكان إلى آخر وبخاصة الصلبان ذات اللون الأحمر.

ولقد درس دكستر الصلبان التي تستعمل كشواهد للقبور في منطقة كورنيش بانجلترا وحاول تحليل رموزها التي تنقش عليها ومحاولة إيجاد صلتها بأشكال من حضارات أخرى وخاصة في المظهر العام لهذه الصلبان الذي يتشابه مع علامة (عنخ) وهذه العلامة هي واحدة من أقدس رموز العبادات عند المصريين القدماء ويقال أن علامة عنخ ترمز لقوة الخصب الإلهي للطبيعة كما يمثلها نهر النيل، ولهذا يطلق عليها في بعض الأحيان مفتاح النيل.

والرأي الحديث يقول أن السلطات الإغريقية والقبطية القديمة تؤكد أن كلمة عنخ تعني الحياة أو الشكل نفسه يمثل الحياة، فعلامة عنخ هي نعيمة الحياة برنديها الأحياء حتى يحصلوا على حياة طويلة، وتوضع بجانب الأموات حتى تجدد حياتهم.

(2) Dexter, T.F.G. Cornish Crosses Christian and Pegan (London 1936).

مورتيا[1] ارتباط الصلبان بالموت من جانب وبعبادة الموتى من جانب آخر.

خاتمة

يمكننا القول أن استعمال الزخارف والنصوص الكتابية يعد من أبرز الدلائل المميزة للفن الإسلامي. أن تكامل الزخرفة العربية بمجموعها ظاهرة فنية بارزة في الفن الإسلامي الذي تميز في المنطقة كلها بخصائص متشابهة، تصل بنا إلى حالة مطلقة من التوازن بين صراع المتناقضات في الحياة، وبين تطلع الفنان إلى التجانس والوحدة التي تظهر في صورة إيقاع متواتر، وتنغيم زخرفي، وترديد الوحدات الزخرفية التي لا نجد لها مثيلاً إلا في الموسيقى الشرقية، والزخرفة التي ملأت أرجاء العالم الإسلامي، رسخت في فنه التصويري والنباتي والهندسي بإضافة الخط الجميل رسوخاً فيه الكثير من الأصالة والكثير من الابتكار والابتداع. وكان أجملها المخطوطات والمصاحف[2] المذهبة وقد تفنن بها الفنان العربي بدرجة عالية من الإبداع.

---

(1) Mortiller. G. Le signe de la Croix avant le Christianisme (1866).

(2) فهناك مصاحف عديدة في المتاحف ودور الآثار نذكر منها: مصحف في متحف فلادلفيا كتب سنة 559هـ. وآخر في مجموعة جستربيتي سنة 584هـ. كما توجد أجزاء أخرى من مصاحف سلجوقية جميلة في مكتبة جستربيتي، وفي متحف سالارجنك بالهند، وفي المتحف الأهلي بطهران وضريح الإمام علي بمشهد في العراق، وفي متحف المتروبوليتان، والمتحف البريطاني، ومتحف الفن الإسلامي في القاهرة، عدد من المصاحف المغولية وأشهرها مصحفان، أحدهما كتب ببغداد سنة 706هـ. وهو موجود في لينبرغ، والآخر محفوظ في دار الكتب العربية في القاهرة وكتبه عبدالله بن محمد في همدان سنة 713هـ. وهذا المصحف يحتوي على عدد من الصفحات كاملة التذهيب تعتبر قمة في الزخرفة. وفي مجموعة جستربيتي مصحف كتبه عبد الله الصيرفي البغدادي سنة 728هـ. وكتبت عناوين سورة بالخط الكوفي وزينت بفروع نباتية ذات ألوان زاهية. وثمة مصحف آخر تحتفظ مجموعة جستربيتي بجزء منه ويحتفظ متحف الفنون الجميلة ببوسطن بالجزء الآخر وقد كتب عبدالله بن أحمد في مراغة سنة 738هـ.

الفصل الرابع

العمارة

- خصائص العمارة وهندستها
- أثر العمارة الإسلامية في أوروبا
- المساجد
- المدن الإسلامية (المدرسة ـ الحمامات ـ المستشفيات ـ الماء ـ هندسة المدينة الإسلامية ـ أشهر المدن الإسلامية)

العمارة

لقد دخل الفن إلى جميع مظاهر الحياة العربية، وخاصة فن العمارة. ومن المؤسف أن الحروب والغزوات التتارية أتت كلياً على قصور بغداد وسامراء.

تأثرت العمارة الإسلامية بالحضارات التي احتكت بها والبلاد التي فتحتها، فتأثرت بالأساليب البيزنطية[1] والهيلينية[2] والساسانية[3] والإيرانية[4] فالعمارة الإسلامية بنت في بلاد مختلفة لم تستلهم ثقافتها الأولى وحدها، بل تأثرت بكل بلد حلت به فاختلفت العمارات باختلاف البيئات وأصبح لكل بيئة أثرها في عماراتها، إضافة إلى الرصيد الحضاري العربي. فالفن المعماري العربي الإسلامي مع هذا

---

(1) البيزنطية: وهي الإمبراطورية الأوروبية الشرقية التي كانت عاصمتها بيزنطية التي أنشأها الإمبراطور قسطنطين عام 330م. حتى سقوطها في يد محمد الفاتح عام 1453م.

(2) الهيلينية: يطلق على سكان بلاد اليونان والجزر المحيطة بها اسم الهيلانيون ـ والهيلينية هي الثقافة الإغريقية التي سادت ما بين 1100 ـ 400 ق.م.

(3) الساسانية: أسس أردشير بن بابك الأسرة الساسانية عام 234 م وظلت هذه الأسرة تحكم إيران حتى الفتح العربي عام 641م. وقد قامت الحضارة الساسانية على إحياء التراث الأخميني الذي كانت جذوره عراقية عربية الأصل.

(4) الإيرانية: المقصود الفن الفارسي الأخميني (539 ـ 331 ق.م.) قامت الدولة الأخمينية بتعاون الكلدان والساميين والإيرانيين، وهم أقوام هاجروا من المراعي الشمالية بأواسط آسيا، وبالتدرج كونوا إمبراطورية على الهضاب الواقعة شرق وادي دجلة.

الذي جد عليه لم يستطع أن يتخلص من التأثيرات الأولى لبيئته الصحراوية. فجاء فناً يجمع بين جديده الذي أفاده من المدن المتحضرة وبين قديمه الذي علق به من آثار البيئة الصحراوية.

على سبيل المثال تأثرت العمارة الدينية العربية بالعمارة البيزنطية حيث فرض المناخ أن يكون بيت الصلاة مسقوفاً. وإذا كانت الجماهير التي تؤم المسجد للصلاة غفيرة تطلب مسطحاً فسيحاً، فقد ابتكر المعماريون الأتراك طريقة التسقيف بالقباب والقبوات البيزنطية ونجحوا عن طريقها بالتغلب على هذه المشكلة. وبالرغم من هذه التأثيرات، ومن الاختلاف بين العمارات الإسلامية في بعض التفاصيل أو في العناصر المعمارية الإنشائية كاعتماد الأمويين نظام الأعمدة في ابنيتهم بينما اعتمد العباسيون نظام الأقواس التي تلاءم البناء بالأجر وتسد حاجة نهوضها متينة وقوية. نلحظ الوحدة في الفن الإسلامي وفي وحدة الروح الإسلامية الكامنة وراء التكوينات المعمارية والتشكيلات الزخرفية التي أصبحت تقليداً معمارياً يحفظه المعماريون، وعلى الرغم من تعدد المراكز وبعد الموقع، ويرجع ذلك لوحدة المنبع والأساس.

ولكن الفن العربي الصرف ظهر بعضه في قصر المشتى وقصر الحيرة وقصر عمره ومدينة سامراء ويبدو مزدهراً وواضحاً في قصر الحمراء في غرناطة والمسجد الكبير في قرطبة والأزهر في القاهرة وفي جميع المدارس في فاس.

ولانعدام الصور والتماثيل في العمارة الإسلامية خاصة في المساجد استخدم الفنان والمهندس المسلم الأعمدة المتنوعة، وأدخل الفسيفساء والزخارف النباتية والهندسية والمقرنصات والتيجان، وأدخل الثريات والقناديل، وبهذا دخل الابتكار مجال العمارة الإسلامية. وقد دخلت الزخارف بأشكالها المتنوعة العمارة الإسلامية باستخدامات

جديدة، وقد أدخل الفنان المسلم أساليب مبتكرة تضافرت فيها الزخرفة مع العمارة. أما فن النحت فقد بقي محصوراً ضمن حدود التزيينات المعمارية التجريدية، ولقد برع النحاتون العرب في إنجازها بدقة.

وقد استخدم الفنان المسلم أساليب منها: التكفيت[1]، والتطعيم[2]، والتجفيت[3]، والتخريم[4]، والترصيع[5]، والتلبيس[6].

أنشئت العمارات الإسلامية لوظائف متعددة ولكنها تتجمع لكي تدخل في خدمة الدين والعبادة، فكانت أهم العمائر المساجد ثم المدارس والأضرحة والرباطات والأسبلة ودار الحديث والمستشفيات والخانات والقصور والدور السكنية والأسواق والحمامات وقد غلب على العمارة الإسلامية الطابع الديني مع الاقتباس للأساليب التي وجدت في تلك البلاد المفتوحة حتى أوجدت أسلوبها الخاص.

---

(1) التكفيت: كلمة إيرانية تعني الضم، أسلوب من الزخرفة قوامه حفر الرسوم على سطح التحفة المعدنية المراد زخرفتها، ثم تعبئة الشقوق التي يتألف منها الرسم الزخرفي بقطع من معدن أغلى قيمة من المعدن التي صنعت منه التحفة. مثلاً تكفيت الذهب أو الفضة على النحاس.

(2) التطعيم: إدخال مادة في مادة بتطعيمها وذلك بإدخال أجزاء زخرفية من مادة نفيسة تختلف عن المادة المراد تطعيمها، ويكون تطعيم الخشب بمادة مغايرة في اللون أو بأنفس منها كالعاج مثلاً.

(3) التجفيت: اصطلاح تركي بمعنى إضافة معدن إلى معدن آخر، وهو تنزيل صفائح من المعدن الثمين مقصوصة أو مقطوعة أو منشورة في مكان معد لها من قبل بالحز أو بالحفر، ثم تنزيل هذه الصفائح في تلك الحزوز.

(4) التخريم: وهي تتم برسم الشكل الزخرفي المراد على الخشب أو المعدن ثم يفرغ هذا الشكل بواسطة القطع أو بالنشر أو بالبرد فيظهر العنصر الزخرفي وتتم أيضاً بقطع زخارف مفرغة.

(5) الترصيع: إعداد الشكل الزخرفي ولزقه على السطح المراد تزيينه أو بإعداد حفرة تناسب المادة المراد إضافتها كالحجارة الكريمة، وتترك أطراف الحفرة مفتوحة حتى إذا وضع الحجر الكريم في موضعه تلتئم معه وتمسكه من الإفلات.

(6) التلبيس: وهي تتم بتغشية الشكل المراد عمله برقائق معدنية كالذهب حتى يبدو الشكل المعدني وكأنه مصنوع من الذهب.

يمكننا تقسيم العمارة الإسلامية إلى أقسام أو بالأحرى إلى مدارس معمارية لكل مدرسة أسلوبها الخاص، وهي:

- المدرسة السورية المصرية.
- المدرسة العراقية الفارسية.
- المدرسة الهندية
- المدرسة المغولية الأندلسية.
- مدرسة الأندلس بعد زوال الحكم العربي (الفن المدجن)
- المدرسة العثمانية التركية.

ومن خلال هذه المدارس أو الطرز الإسلامية نجد الوحدة الحضارية التي تميزت بها العمارة الإسلامية وانفردت بطرزها وشخصيتها عن الفنون الأخرى العالمية وتطورت وازدهرت بفضل الرعاية والتشجيع فابتدعت أنماطاً وأساليب ـ لتربية الذوق والسلوك من خلالها ـ فريدة. كاستخدام الزخارف النباتية والهندسية والكتابة العربية وبذلك أصبحت علماً بين الأنماط والطرز العالمية الأخرى. وهذه الوحدة الحضارية امتدت من أقصى بلاد المغرب العربي إلى أقصى بلاد الهند، فإن مئذنة جامع الكتيبة بمراكش، ومئذنة جامع قطب زاده، بدلهي تبدوان أمام المتتبع كبروج للحدود الإسلامية، وإن كانت هذه الحدود قد امتدت إلى أبعد من ذلك، وحين تعلم أن هاتين المنارتين قد شيدتا في زمن واحد، فبإمكاننا أن نعتبرهما بمثابة رمزين جميلين لوحدة العالم الإسلامي.

ولقد كان تأثير الأوقاف كبيراً على الفن المعماري، فكانت الأوقاف للمساجد ودور العلم والفن (العمران والصناعات) وهذا ضمان لاستمرارية نشاط المهندسين والصناع والفنانين، وفي نفس الوقت عناية بالمنشآت الإسلامية، كما أفاد (بيت المال) كذلك في

المنشآت المعمارية وحافظ على جودة العمل الفني والرقي في الأعمال الفنية، وفي استمراريتها، وعند تدفق الأموال على بيت المال اهتم المسلمون بإنشاء المدن الإسلامية، والمساجد، وقد اهتموا أيضاً بالمنشآت المدنية، كاهتمامهم بالمنشآت العسكرية والتعبدية، واخرجوا فناً معمارياً خالداً مثل: مدينة سامراء في القرن الثالث للهجرة، والحمامات الفاطمية في القرن السادس وديار بكر وقونيه في القرن السابع ومدينة الحمراء في القرن السادس، وقصر الزهراء في القرن الخامس، والمعجزة المعمارية التاج محل في أغراء بالهند في القرن الحادي عشر للهجرة.

إن الكشف عن خصائص ومقومات العمارة الإسلامية الجمالية، بما لهذا الفن من خصوصية قياساً لغيره من الفنون يفرض علينا معرفة الأسس التي قام عليها الفن الإسلامي والموقع الذي تحتله العمارة ضمن هذا الفن وعلاقتها بعلم الأعداد والهندسة من خلال منظور الذهنية الإسلامية.

فقد كانت الجدران الخارجية في العمار الإسلامي قليلة الفتحات وذلك لعزل قدسية المكان عن المؤثرات الخارجية. كما تخلق الأشكال في الفكر الإسلامي من توالدات شكل أولي واحد هو الأصل، أي من تكرار وحدة شكل (هندسي) أساسي تماماً كما يبدأ علم العدد من الواحد. والشكل الهندسي يكشف شخصية وصفة العدد الذي يقابله.

والهندسة في الفكر الإسلامي ارتبطت عند الفنان المسلم بعلم الفلك، فهي طريق معرفة لصيرورة الطبيعة والكون.

فالنقطة مثلاً تمثل من خلال منظور الذهنية الإسلامية المركز الذي تنطلق منه الأشعة وتتجمع فيه. المركز النبع والملاذ. فهي الكعبة، وهي مركز الدائرة التي تكمن فيه القدرة الكاملة على التوليد. وهي مركز المدينة حيث المسجد. فللنقطة احترام خاص. وهناك الخطوط المختلفة، أولاً الخط الذي يولد نتيجة الحركة حركة النقطة. ثم الخط الشاقولي

الذي ارتبط بالسماء لأنه شعاع الإيمان المنطلق من قلب المؤمن نحو الأعلى، وهو يمثل محور المئذنة في الجامع، وهو الخط المعبر عن القوة والحياة الخالدة. والخط المنحنى هو منحنى الجسد الإنساني، وخط القبة في المسجد، وهو مرتبط بالأرض وبالسماء، بالجسد وبالروح.

أما المربع فهو الشكل المسطح الأول بالنسبة للمسلم لأنه يحقق علاقات متوازنة ومتكاملة بالنسبة للنقطة المركز. وهو شكل يرمز للتوازن والاستقرار من حيث العلاقة بين الخطوط المستقيمة الأفقية والعمودية والمحكومة بإرادة المركز، والمربع يمثل الكعبة، لذا أخذت النقطة في كثير من الأحيان شكل المربع.

والدائرة شكل تتوحد وتتماثل فيه العلاقة بين النقطة (المركز) وبين جميع أجزاء الخط المرتسم حولها. إنه الشكل الذي يرسمه المسلمون في دوراتهم حول النقطة (المركز ـ المربع ـ المركز الرمزي ـ الكعبة) وهو أيضاً الشكل الذي يرسمه المسلمون في تراصهم حين توجههم في صلاتهم نحو الكعبة.

وهكذا فإن توحد المربع النموذج الأولي في عالم الأشكال في النموذج النهائي (الدائرة) إنما يمثل وحدة هذا الوجود ويرمز إلى تواتر الموت والحياة. من هذا الفهم أولي موضوع الانتقال من المربع إلى الدائرة في العمارة أهمية كبيرة.

. كما يستقي الحجم عند الفنان المسلم وجوده ومدلولاته ودلالاته ورموزه من السطوح المكونة له. فالمكعب عنده يمثل الحجم الأول بين الأشكال الحجمية. وهو تجسيد رمزي للقوة العاقلة العليا بواسطة إرادتها الفاعلة. فعلاقات سطوحه بمركزه تتصف بالتوازن والتكامل. ونتبين أهمية هذا الحجم عند المسلم ووقعه عليه بتذكرنا بأن الكعبة تأخذ مكعباً في حجمها حيث نجد في مركزها الحجر الأسود.

كذلك أخذت الاسطوانة أهميتها في العمارة الإسلامية عندما اختيرت كشكل متميز للمئذنة بكل أشكالها الدائرية والمضلعة.

وللمنزل في العمارة الإسلامية شروط جمالية ينبغي توفرها فبالإضافة إلى جمال الشكل المعماري وتحقيق الغاية الوظيفية يشترط توفر الماء لتحقيق مطلب الدين، وللمساهمة في حل جزء من المشاكل المعمارية الناتجة عن المناخ والبيئة. ففي الصيف تتدفق المياه والنوافير لكي تخفف من جفاف الجو وحرارته كما أن الماء يرمز أحياناً إلى النور والقدرة، والنبع يرمز إلى الفيض والعطاء.

وفي العمارة، فأن النور الذي يتجلى في فناء المباني وصحن الجامع أو في اللون الأبيض المشرق الذي يكسو الجدران، أو في شكل المئذنة التي هي منارة ضخمة تعلوها ثريا من النحاس، هو عنصر جمالي أساسي.

كذلك وجدت النباتات الخضراء ونباتات الجنة، الأعشاب والتين والزهور العطرة مما كان يكسب البناء رائحة ذكية ويؤكد معنى الفردوس في كل مكان من الأبنية التي درست أشكالها من الخارج كما الداخل فنجد الزخارف في الواجهات الداخلية وفي قاعاتها التي زخرفت سقوفها وجدرانها بالخشبيات الملونة، فعناصر العمارة الداخلية الزخارف الخشبية والحجرية والجصية والخزفية هي وحدات فنية حلت في العمارة الإسلامية محل التماثيل واللوحات التي زينت المباني الأوروبية. يضاف إلى هذه العناصر القطع المنفصلة الاستعمالية من أثاث وبسط وأوانٍ وأسلحة وثياب، والتي كانت أيضاً من الروائع.

لقد أخذ الغرب عن العرب في مجال العمارة القبة والأقواس التي انتقلت عن طريق البيزنطيين وكانت مكسوة بالفسيفساء، مضاءة بالزجاج ومزينة بالميناء. وكان الإمبراطور البيزنطي تيوفليس معجباً بالعمارة الإسلامية وطرازها مما جعله يرسل سفيراً إلى بغداد وذلك في القرن التاسع الهجري لدراسة فن المعمار ويبني قصراً بالغرب من أبواب القسطنطينية عام 835 على طراز قصور بغداد. وقد أتى الأوروبيين إلى قرطبة والزهراء لنهل طراز العمارة في الأندلس.

هذا وأخذت فرنسا وخاصة في شرقها وجنوبها طابعاً جديداً هجيناً في عمارتها، ولو في نهاية العصر الكارولنجي وجميع عناصر التزيين عن العمارة الأخيرة والتي نقلت من العراق وسوريه عن طريق البيزنطيين أو من الأندلس إلى الغرب. وكانت هذه بدوات الفن الرومي الذي امتد منذ القرنين الثامن والتاسع في لومبارديا وفي توسكانيا، ثم وصل في القرن العاشر إلى كاتالونيا، حيث ترى كنائس مقببة، ككنيسة سانت سيسيل دو مونتسيرا وسان مارتان دو كانيغون 1009، ثم امتد في البروفانس وسافوا وبورغون وسويسرا الفرنسية.

أما الطراز العربي الصقلي فهو موجود في جميع أنحاء كامبانيا ولا زال باقياً فيها زخرفة متعددة الألوان وأبراج الكاتدرائية التي تعتبر

شاهداً على تأثير الفن الإسلامي. ومن العمائر أيضاً قبة كنيسة الكابلا بلاتينا التي زخرفت بالفسيفساء. كما يمكن مشاهدة التأثير الإسلامي في الأقواس التي تصل جوانب القبة وفي النقوش الموجودة في سان ليوناردي دي سبونتو في ترادیا، وعلى تيجان الكاتدرائية الكائنة في بيلونتو. ومن أشهر العمائر التي تأثرت بالعمارة الإسلامية كنيسة القديس ميشيل دي ـ إيجوي، والزخرفة المتعددة الألوان على الجدران الخارجية ومداخلها وتدل على أنها اقتبست عن الجامع الكبير بقرطبة.

وأعجب الإيطاليون بعمارة المنائر المصرية والمملوكية فاقتبسوا عنها أبراج الكنائس وكذلك أخذوا أسلوب تتابع طبقات أفقية من أحجار قاتمة وأخرى زاهية. كما يظهر التأثير الإسلامي في بعض العمائر البولندية، حيث تستخدم المقرنصات وزخارف الأرابسك ورسوم وريقات الشجر وذلك في الكنيسة الأرمنية في مدينة لوفون وذلك في القرن الرابع عشر م.

ويمكن القول أن الأشكال المميزة للتصميمات الشرقية للمباني جذبت اهتمام المعماريين البريطانيين، فكان تصميم مسجد إسلامي تركي وراء بناء المبنى الفاخر والمميز في حدائق النباتات في لندن عام 1760م. أما أكثر المباني إظهاراً للعمارة الإسلامية الشرقية هو مبنى رويال بافيون في مدينة براتيون شيد سنة 1810 م لولي العهد الملك جورج الرابع والذي لا يزال يجذب اهتمام الناس حتى الآن. وفي عام 1881 ظهر بناء آخر يعتمد الأسلوب الإسلامي وهو قلعة كارديف في ويلز. كلف ماركيز آدف بيوت مصمماً لتصميم القاعة العربية والتي تبدو وكأنها نقلت مباشرة من قصر إسلامي.

هكذا نرى الفن العربي مطبقاً في الكنائس المسيحية على شكل تزيينات هذا عدا أن أكثر الأبنية قام بإنشائها معماريون عرب وأهمها

ما كان في كاتالونيا حيث نرى المحاريب والأقواس من الحديد وحيث الأطنان محمولة على عوارض، والنحت المطرز في تاج الأعمدة والفسيفساء الذي يعلو قمريات الأبواب، وقد كتب بريس دافزن: أنهم العرب الذين أعاروا الغرب الأبراج المنزلية والمشربيات، والتي أصبحت منذ نهاية القرن السادس عشر واسعة الانتشار في الغرب. كما ذكر دولين في كتابه عن تاريخ باريس بأن العرب اشتركوا في عمارة النوتردام في باريس.

وقد تحدث مؤرخون كثر عن أثر العرب على الفنون المعمارية الأوروبية عبر التاريخ منهم سميث وفليمان وكورجوا وإميل مال وكادافالش والأزار وغيرهم.

ولئن كان تأثير العرب هاماً في أماكن لم يشغلها العرب أنفسهم، بل آثارهم فإن الأمر يبدو أكثر وضوحاً في البلاد التي سيطر عليها العرب، يعني اسبانيا وفرنسا وإيطاليا. فأسبانيا التي حكمها العرب زهاء ثمانية قرون حفلت بتأثيرات ليس من الممكن إغفالها في اللغة والعادات والفن. وما زالت الأوابد شاهدة هناك على عراقة الحضارة الأندلسية التي وصلت إلى حد الإعجاز وبخاصة في بناء جامع قرطبة وقصر اشبيلية وقصر الحمراء في غرناطة، كما لم تكن أبراج الكنائس في طليطلة إلا نسخاً عن المآذن، وكذلك العمارات التي بناها المسيحيون في المناطق المستقلة فقد كانت عربية أكثر منها مسيحية، وذلك مثل قصر سيقوفيا الذي يشابه قصر طليطلة. إن أكثر المدن الإسبانية اليوم وبخاصة اشبيلية ما زالت مليئة بالآثار العربية، فالمنازل ما زالت تبنى وفق الأسلوب العربي.

وفي صقلية نرى أن الأمير الحسن بن علي الكلبي قد بنى ثلاثمئة مدرسة وثلاثمائة مسجد. كما وبقيت الحضارة العربية سائدة بعد ان حل

النورمانديون محل العرب سنة 1901 إذ أن روجر الأول اعتمد في حكمه على المسلمين، وقد اشترك العرب في تشييد كاتدرائية بالرمو وقاموا بتزيينها بالكتابة العربية وبالخط الكوفي.

أما في فرنسا ومع بقاء العرب قرابة ثمانين عاماً في جنوبها، فلا تزال آثار معاقلهم وحصونهم قائمة إلى اليوم، تحت اسم أبراج العرب في كان وانتيب وغر ونوبل.

لقد كان المسجد أهم المباني التي احتوت روائع الفن الإسلامي من رقش وخط وعمارة. ولم تكن هذه الفنون ضرورية ولم يأمر بها الدين بل نهى عنها. وأول مسجد كان في المدينة وهو أساس العمارة الدينية الإسلامية، جاء بسيطاً يتناسب في عمارته مع تقشف المسلمين وزهدهم، وقد كان سقيفة على جذوع النخل. بناه الرسول في ضاحية المدينة المنورة، ليضم شتات المسلمين ويكون مظهراً من مظاهر الرابطة الإسلامية بين الأنصار والمهاجرين، وبينهما وبين سائر المسلمين وهو مسجد قباء.

لقد كان قباء هو الصفحة الأولى في كتاب حضارة الإسلام العمرانية، ومسجد قباء رمم وأعيد بناؤه مراراً قبل أن يأخذ صورته الحالية التي ترجع إلى عهد سلطان مصر الأشرف قيتباي 1580م فقد أعيد بناء هذا المسجد كله وأضيف إليه محراب جديد من الرخام. أما منبر الجامع فهو المنبر الذي أهداه قيتباي للحرم الشريف، وقد نقل إلى قباء عندما وضع في المسجد النبوي الشريف المنبر البديع الذي أهداه له السلطان مراد.

ومئذنة المسجد ترجع إلى العصر العثماني، وكان الذي قام بها محمد علي والي مصر، وقد أكملت هذه العمارة أيام السلطان

عبد الحميد، أما المبنى الصغير داخل الصحن، فيقال أنه يعين مبرك ناقة الرسول. وما زال المسجد يحتفظ بطابع البساطة الذي يميز المساجد الإسلامية الأولى، ونعتقد أن صورته الحالية هي نفسها التي كانت أيام جوده عمر بن عبد العزيز، وهو أول من جعل له مئذنة وبيت صلاة ذا رواقات.

ظلت المساجد تبنى على نمط قباء بدون إضاءة الشموع والأضواء الخافتة. ولم تكن للمسجد إلا وظيفة أساسية هي اجتماع المسلمين للتقرب من الله والصلاة متجهين إلى الكعبة[1]، يحتويهم حيز يرمز إلى بيت الله. فالمسجد قبل كل شيء فكر وروح وتأمل وحياة إيمانية يعيشها المسلم بوجدانه. ولم تكن المئذنة أو القبة أو المحراب من عمارة المسجد، ولكن المعمار الذي فهم من عمارة المسجد أنها تعبر عن الكون بشكل مصغر، أقام بيت الصلاة تعلوه قبة تمثل السماء وأنشأ المحراب ليكون مدخلاً ودهليزاً رمزياً، يصل هذا الكون الصغير بالكعبة والبيت الحرام.

فعمارة المساجد تطورت وازدهرت بعد الثروة والرخاء التي شملت الدول العربية الناهضة والتي امتد سلطانها بين الهند شرقاً والأندلس غرباً وأصبح الأمر يقتضي تطوراً ليتفق المسجد ومكانته في النفوس مع تقدم الدول العربية.

فرفعت المآذن مشرئبة ذروتها المدببة، مخترقة حجب السماء، وبدا الجامور النحاسي ثريا مؤلفة من ثلاثة أقمار وهلال، وأصبحت هذه الثريا المعلقة في الفضاء رمزاً لتوطيد ارتباط المسجد بالسدة الإلهية،

---

(1) الكعبة: هي بناء مكعب، ومكان مقدس لدى مسلمي العالم كله، وقبلة الصلاة والحج، والمبنى هو حسب التقاليد الإسلامية المأثورة، أقدم مكان للعبادة في العالم، يضم حجر أسود يرجع إلى عصر إبراهيم، وعنده تبدأ المواكب الشعائرية التي تطوف حول الكعبة.

فهذه الرموز التي تؤكد وظيفة المسجد كان يمكن أن تكون مجردة من أي فن، ولكن الفنان وجد فيها حيزاً مناسباً لتوزيع عناصر تعبر عن الجمال المحض والمعاني السامية.

ومع ذلك فإن عمارة المساجد لم تكن عمارة صروح جامدة بل كانت عمارة لممارسة الدين ضمن أفضل الشروط، فلقد فطن المعمار أولاً إلى ضرورة ملائمة العمارة مع المناخ، فجعل للمسجد حرماً هو بيت الصلاة المغطى، وصحناً هو الفناء المفتوح على السماء وهو يتوسط المسجد وتحيط به أروقة بها بدائك أكبرها رواق القبلة وفيه المحراب وعلى يمينه المنبر ويحمل السقف على أعمدة أو أكتاف، ثم توجد مئذنة أو عدة مآذن بأشكال مختلفة، فيها المربعة والدائرة والمضلعة والبرجية، ولها مع ذلك وظيفة واحدة، ولكن مع اكتشاف وسائل التكييف اقتصر المعمار على بناء الحرم دون الصحن في المساجد الحديثة.

ومن العناصر الأساسية في بناء المساجد، القباب. وقد انتشرت في العالم الإسلامي حتى غدت من الخصائص المميزة للعمارة الإسلامية، وقد تنوعت أشكالها فمثلاً منها ما هو نصف كروي، وبعضها ذات تضليع، وبعضها مدبب الرأس وأخرى بصلية الشكل، أو ما يشبه زهرة اللوتس.

أما أشكال الأعمدة فهي ذات تيجان ناقوسية منها الأسطوانية والمضلعة، وقد زخرف بعضها بالزخارف النباتية، وقد استعملت قواعد للأعمدة بشكل ناقوس مقلوب مخروطي، أو مضلع دائري.

كما نجد أنواعاً كثيرة ومختلفة للعقود، منها ما هو نصف دائري ومنها المدبب، أو على شكل حدوة فرس، ومنها العقود ذات الفصوص، وهي سلسلة أقواس متتالية في أطراف العقود وقد زينت بعضها بالمقرنصات.

لقد اقتصرت المساجد الأولى على طابع الجلال، فكانت مجرد أعمدة معاد استعمالها مع تيجانها تحمل سقوفاً مباشرة أو عن طريق قناطر وأقواس، كما في الجامع الأموي في دمشق وجامع قرطبة الكبير ومسجد سيدي عقبة في القيروان. ولم تلبث عناصر الفن أن أغنت هذه المباني الأولى، ونرى ذلك واضحاً في مسجدي قرطبة والقيروان، ولكن لا شك أن مسجد قبة الصخرة والجامع الأموي كانا منذ بداية إنشائهما حافلين بالزخارف والرسوم الفسيفسائية والخطوط ما زالت واضحة حتى اليوم، وتظهر روائع الفن الإسلامي في بنائهما.

فقبة الصخرة تعد من روائع ما شيد على أيام الخليفة عبد الملك بن مروان وقد شيدت ما بين عامي 691 ـ 692م[1]. وقد أضاف الخليفة ببنائها مأثرة أخرى إلى مآثره الكبيرة في إنشاء البريد وتعريب الدواوين وصك النقود ومحاربة الخوارج. وقد أقيمت على صخرة واسعة على شكل بناء دائري يحتضن قبة ضخمة محاطة بحجازين وأروقة وكلها ذات جدران مثمنة ويدعي بعض الدارسين بأن هذا مأخوذ عن الكنائس التي سبق أن شيدت في سوريا من حيث اعتماد القبة وسط أروقة تحيط بها من جميع أطرافها وتزينها زخارف بيزنطية. ويبدو أن قبة الصخرة لم تأخذ مجدها وينتشر خبرها إلا في حكم عمر بن عبد العزيز الخليفة الأموي الثامن (681 ـ 720م) حتى أنها نسبت إليه وشاع أسمها باسم «جامع عمر».

وقد واصل الخليفة الوليد بن عبد الملك خلال حكمه جهود أبيه في البناء والتعمير فأعاد بناء جامع المدينة إلى جانب تشييد

---

(1) هناك نماذج من الفسيفساء موجودة في قبة الصخرة شغلت حيزاً مهماً في زخرفة الجامع وقد وصفها العديد من الكتاب العرب كذلك المستشرقين بالروعة والإتقان. فقد اعتبر المستشرق ألبرت سكيرا أن أعمال الفسيفساء في مسجد قبة الصخرة إنجاز فني كبير، له تأثيره في النفوس، ويتجاوز مجرد الزخرفة، لأنه كان يلبي متطلبات دينية وجمالية.

مسجدين آخرين هما المسجد الأقصى في القدس والجامع الأموي في دمشق.

فالمسجد الأقصى أقيم على ذات الهضبة التي أقيمت عليها قبة الصخرة ويقع إلى الجانب الجنوبي منها متمماً بذلك لهذه الهضبة منظوراً جمالياً رائعاً تعاون على إيجاده نسقان معماريان متطوران يتمم أحدهما الآخر عبر وحدة من المشاعر الدينية. وقد شهد هذا المسجد الكثير من التحولات والتغييرات عبر اختلاف ظروف عديدة عليه فقد حور فيه الصليبيون وعدلوا ببعض أطرافه إلى ما يناسب طقوسهم الخاصة، ثم جاء المسلمون بعد ذلك ليعيدوا إليه ما أحسوا بافتقاده وليكون أكثر انسجاما مع واقع حياتهم الجديدة.

وقد رأى مؤلف كتاب الفن الإسلامي بان المعماريين الذين قاموا بإنشائه كانوا من المعماريين المحليين المتأثرين بالفنون البيزنطية وهم في العادة من المسيحيين الذين استعين بهم في كل ما شيد آنذاك ولذا كانت ترتيبات هذا المسجد بما فيها تلك الممرات الثلاثة الموجهة نحو العمق هي ذاتها التي توجد في البازيليك. ولما كانت من أعمال معماريين محليين فهي تتلاءم مع العبادة المسيحية ولكن بعد إضافة اثني عشر جناحاً على طرفي الأجنحة المركزية الثلاثة أصبح هذا الحرم ذا تناسب في العرض أكثر تطابقاً مع متطلبات الصلاة الإسلامية.

أما الجامع الأموي الكبير في دمشق فهو في نظر العديد من الدارسين من أهم العمارات الدينية التي شيدت على أيام الأمويين ويرى فيه «سوفاجيه» أنجح محاولة معمارية لدمج ما بين معطيات الدين الإسلامي وتقاليد الفنون المسيحية المتمثلة بأعمال البيزنطيين ودقتهم الزخرفية وبراعتهم الإدائية، وقد كان للفترة الطويلة التي امتد فيها أمد بنائه والتي تقدر بقرابة عشرة أعوام، وللمبالغ الكبيرة التي رصدت له

والتي تقدر بحوالي عشر مليون دينار، وللتقنيين الكثيرين الذين جندوا للعمل فيه أن أعطى هذا المسجد زهوه وروعته.

ولم يكن في نية الوليد بن عبد الملك أية رغبة واضحة في البدء بتشييده نظراً لما كان للبقعة التي شيد عليها من تاريخ مقدس يمتد إلى أكثر من ثلاثة آلاف سنة حيث كان «معبداً آرامياً» الذي يتعبد فيه السوريون القدماء والذي لا تزال فيه بعض آثاره بادية إلى اليوم، ومن ثم انتقل إلى أيدي المسيحيين فبنيت على تلك البقعة من الأرض «كنيسة مار يوحنا» وفي الأعوام التي تلت فتح خالد بن الوليد وأبي عبيدة بن الجراح لدمشق صارت الكنيسة مصلى للمسيحيين والمسلمين على السواء إذ اقتطع المسلمون جانباً لهم منها يؤدون فيه صلاتهم، والمسيحيين جانباً أخراً منها يواصلون فيها صلاتهم.

غير أن هيبة الحكم الإسلامي كما يقول د. عفيف بهنسي في دراسة قيمة له عن هذا المسجد «كانت تفرض على الخليفة أن يكون للإسلام جامع ينهض في العاصمة دمشق ويخطب فيه الخليفة فينشر صوته وذكره في الأقطار والبلدان التي يحكمها ويأتيه منها الوفود والأمراء وكان لا بد للخليفة أن يفاوض المسيحيين فاحتجوا بالعهد بينهم وبين المسلمين فانسحب مهموماً حتى إذا نصحه أخوه المغيرة أن يرجع إلى العهد نفسه، شكل لجنة مشتركة جمعت فئة من المسلمين وفئة من المسيحيين فرأت أن ما نص عليه العهد من مساحة يأتي على الكنيسة كلها لتكون من حق المسلمين ومع ذلك فان الوليد أقطع المسيحيين مقابل تخليهم عن القسم الذي كانوا يمارسون فيه الصلاة أربع كنائس وبنى لهم كنيسة كبيرة تحمل اسم مار يوحنا».

والجامع الأموي يقوم على صحن محاط بثلاث أروقة وعلى حرم للعبادة مقسم إلى ثلاثة أجنحة تمتد موازية للجدار القديم والمسيحي

جنوباً إلى جانب مئذنة ثالثة، وفي الحرم قبر يقال إنه قبر يوحنا المعمدان، والكنيسة مزينة بالنقوش والفسيفساء الرائعة وبعض الكتابات، ويعتقد د. يهنسي أن الفنانين السوريين هم الذين قاموا بعمل هذه الزخارف والنقوش والأعمال الفسيفسائية» بدلالة وجود كثير من أفران صنع أحجار الفسيفساء الملونة في بلاد الشام».

وقد تعرض هذا المسجد للكثير من الولايات إذ أتت عليه النيران في عام 1086م أثر معركة ما بين الفاطميين والعباسيين ولم تترك منه سالماً إلا جدرانه وقد جدد سنة 1082، كما تعرض لعدد من الزلازل والحرائق الصغيرة، كان أهمها الحريق الذي شب فيه 1893 والذي دام إصلاح العطب الناجم من جرائه قرابة نصف قرن. ويقول أحد المعمرين الذين عاشوا الحادث. «وحار الناس ماذا يصنعون فاستبقوا إلى سجاد المسجد ومصاحفه يخرجون ما يصلون إليه منها وعبثاً حاولوا إطفاء الحريق الذي التهم الأخشاب الملونة فتساقطت السقوف والأعمدة وهوى البناء ولم يبقَ من الأموي إلا المشهدين القائمين عند باب البريد ورواق الصحن».

ويضيف إلى ذلك د. عفيف يهنسي قوله: «ثم ابتدأ بتعمير المسجد بعد أن نظف من الأنقاض بتعاون سكان دمشق، أغنيائهم وفقرائهم ولقد اشترك في تزيين الجامع وبنائه الناس جميعاً يتسابقون إلى العمل فيه والإنفاق عليه».

لم يخف على الكثيرين من دارسي الفنون الإسلامية وممن أرخوا لها وتعقبوا خصائصها المعمارية والزخرفية ذلك الطابع الموحد لها، من حيث تعبيريتها وأساليبها الادائية والتي تؤكد وحدة الشخصية بمعناها الشامل المتكامل، فما ولد في الجزيرة العربية كبر ونما في دمشق وشب عن الطوق في بغداد والقاهرة وكان إن شاع في الأندلس وتركيا وأقاليم

مختلفة موزعة في الشرق والغرب متجاوزاً بذلك حدود الزمان والمكان إلى فرض خاصية الإنسان المسلم المتمثلة بمحاكمته الفكرية الدقيقة لطبيعة ما يقوم به من عمل فني وأدبي.

لذلك نجد أن المساجد التي شيدت في الفترة العباسية أو التي رممت ووسعت ظلت محافظة على ما استلفت من مساجد بني أمية فمسجد القيروان[1] الذي شيد في القرن التاسع بقي ملتزماً في طراز بنائه «بالطراز الهندسي للمساجد السورية التي أقيمت في العهد الأموي».

وما شذ عن ذلك من أبنية المساجد في العهد العباسي ينحصر في المسجدين الأثريين اللذين شيدا في سامراء، تلك المدينة التي حلمت أن تحمل محل بغداد في مركز الخلافة» حيث يعلوها برج يشبه أبراج النار المعروفة لدى اتباع الزرادشتيين والمسجدان هما مسجد «سامراء» ومسجد أبي دلف المشيد شمال مسجد سامراء بحوالي خمسة عشر كيلومتراً، ولم يتركا أثراً كبيراً لطابعهما إلا في المسجد الذي شيده أحمد بن طولون في القاهرة وسمي باسمه «مسجد ابن طولون» إذ استوحى وبسبب من علاقته برجال الدولة العباسيين ونشأته بينهم، طبيعة مسجدي سامراء وأبي دلف واعتمد أسلوبهما في الأقواس ودعائمها، وكذلك في المئذنتين ذات النواة الأسطوانية المحاطة بسلم يرتفع بشكل دائري.

وإذا أردنا أن نختصر العمارة الدينية في العهد العباسي بما يشكل تميزاً خاصاً وجنوحاً جديداً كالتأثر بالعمارة الدينية المستمدة من تقاليد

---

(1) المسجد الجامع لسيدي عقبة في القيروان بتونس شيد سنة 50هـ وما زال قائماً على ما كان عليه بزمن هشام بن عبد الملك.
مدينة القيروان رابع مدينة أحدثت في الإسلام، تم بناؤها عام 55هـ. على يد عقبة بن نافع وتلا ذلك زيادات وإصلاحات في مسجدها حتى عهد «زيادة الله» الذي شيد محراباً وقبة عظيمة سنة 221هـ. ومنها المقصورة الخشبية التي صنعت في عهد المعز بن باديس سنة 441هـ. وبقي المسجد محتفظاً بمقاساته ومحرابه حتى اليوم.

الفن الرافدي، فليس لنا إلا اعتماد هذين المسجدين أساساً لذلك لما فيهما من خروج عما كان مألوفاً آنذاك، وتأثيرهما بأبراج النار عند الساسانيين وبعض هياكل المزدكية والزرادشتية وهو ربط استنتاجي مفترض بسبب من علاقة العباسيين بالفرس بينما يصح أن نذهب إلى ربط هذا الشكل الذي بدا على المئذنتين بالأبراج البابلية القديمة، والتي لا بد أن يكون العباسيون على بعض دراية بها، أما الدكتور خالد الجادر فيرجعها إلى هياكل (الزقورة) في العراق القديم.

يتميز جامع سامراء بسعة مساحته، فهو ثاني المساجد الكبرى في العالم حيث تبلغ مساحته 38 ألف متر مربع، انشأ هذا الجامع في عهد خلافة جعفر المتوكل على الله ابن محمد المعتصم بن هارون الرشيد سنة 232 ـ 239هـ. ويعد من أروع المنشآت ذات الأثر، حتى أن جميع الموجودات الأثرية تنسب إلى فترته الزمنية. كما قيست به الآثار الإسلامية الأخرى المماثلة لآثار سامراء في النوعية والصبغة والفن. يبلغ طول أضلاعه 260 × 180م. وكان سطحه بدون عقود، يقوم على دعائم مثمنة الاضلاع على أعمدة من الرخام، وقد أحيط بجدار خارجي ذي أبراج نصف مستديرة. وقد عثر على بعض هذه الأعمدة وتيجانها وعلى عدد من البلاطات الزجاجية التي كانت تزين الأجزاء السفلية من جدران الحرم التي أشار إليها صاحب «خلاصة الذهب المسبوك» وجعل وجوه حيطانه مرايا بحيث يرى القائم في الصلاة من يدخل من خلفه. وبنى المنارة التي يقال أنها من عجائب الدنيا، وهي المئذنة المسماة (بالملوية) التي ترى خارج السور على هيئة برج حلزوني مصعده من الخارج على غرار الأبراج البابلية المدرجة».

أما مسجد أبي دلف فيتميز بسعة مساحته أيضاً إذ يمتد إلى قرابة مئتي متر تحيط به أسوار منيعة تقوم بينهما أبراج على شكل أنصاف دوائر لتشد من أزر الجدران المشيدة بالآجر المحروق. ويشتمل على

صحن واسع محاط بأروقة، ورغم أن الزمان جاء على الكثير من جدرانه ومرافقه إلا أن التنقيبات الأخيرة استطاعت الوصول إلى إعطاء صورة واضحة عنه. وقد بقي من دعائم هذا المسجد عدد وافر يعطينا فكرة واضحة عن المظهر الداخلي للبناء وهذه الدعائم ضخمة ذات مقطع مستطيل وهي مشيدة بالآجر المشوي، ويجب أن نلاحظ هنا أن سور المسجد من اللبن، وهذه الدعائم تحدد مع الأقواس أجنحة موجهة نحو العمق مما يشابه أجنحة البازيليكات المسيحية ويبلغ عدد هذه الدعائم سبع عشرة تشكل خمسة معازف. أما الجناح الأوسط فهو أكثر عرضاً من الأجنحة الأخرى ويمتد على طول جدار القبلة حيث المحراب ممر هو بمثابة جناح مطالب لحرم الصلاة».

وأكثر ما يلفت النظر في مسجدي سامراء وأبي دلف الشكل البنائي للمئذنتين القائم على سلم لولبي واسع يلتف صعداً على اسطوانة تأخذ بالضيق شيئاً فشيئاً، ومن المؤرخين من يذهب إلى القول بأن بناء المئذنة خارج الصحن بمسافة ما وأسلوب بنائها قد يوحيان بما يمكن أن يستفاد منهما في عملية الرصد بالإضافة إلى الجانب الديني وهو افتراض لم تقم به حجة دامغة.

هذا وقد تقدم فن العمارة المسجدية في العصور الفاطمية والمغربية (المرابطين والموحدين) آخذاً بالتكامل والتنوع، مع المحافظة والتي لم تتأثر رغم دخول عناصر تركية وفارسية في العمارة الدينية فكانت سمتها إسلامية، ووصل فن العمارة ذروته في أصفهان والقاهرة ثم استنبول، هذه العواصم التي ما زالت تحفظ أروع المساجد الصفوية والمملوكية والعثمانية.

فالمساجد المصرية خضع بناؤها الهندسي في الفترتين الأموية والعباسية إلى ما نقل عنهما، فمسجد عمرو في الفسطاط عبر تطوره

وتوسيعه بين عام 643 وعام 827 ظل أميناً لبعض ما ورث عن المساجد الأموية من حيث طريقة الأجنحة الثلاثة وتوزيع المآذن الأربع. كذلك مسجد ابن طولون الذي تأثير تأثراً مباشراً بمسجد سامراء من حيث البساطة وأسلوب تشييد الجدران والركائز والأقواس، وحتى الزخرفة، فما شاع منها كان كثير القرب من الزخارف التي عهدتها سامراء، فهي مسطحة وذات أعماق بسيطة وأشكالها أكثر تبسيطاً وتشابكاً «وتيجان أعمدة المسجد لها بطن منتفخ تزينها عناصر نباتية دون جن تحدث فيها تجويفاً أو بروزاً.

وإذا استثنينا «مسجد الأزهر»[1] الذي كان أول ما بناه الفاطميون في مصر والذي اعتمد تقاليد العمارة الدينية على زمن ابن طولون وكذلك «مسجد الحاكم» وغيرهما من المساجد فإن «مسجد الجيوش» يتسم بخصائص تفرده بمميزات فارقة لم تألفها المساجد التي سبقت عام إنشائه 1085، إذ قسم إلى ثلاث أقسام الأول منها عبارة عن دهليز تعلوه مئذنة، والقسم الثاني غرفة للوضوء يجاورها مجازان أُعدا على شكل غرف لمبيت الوافدين من الحجاج. أما القسم الثالث فهو الحرم وتقوم عليه قبة ذات شكل مدبب وثابت، بالإضافة إلى دخول الخط كعنصر زخرفي أساسي في هذه المرحلة واتساع مجال استعماله والتفنن به وعلى الأخص الخط الكوفي. والذي وإن كان يعود بأصله إلى غير مصر إلا أنه شهد ازدهاراً وتطوراً مهماً في العهد الفاطمي.

وقد شهدت مصر استقلالاً كاملاً في القرن الرابع عشر ميلادي وأصبحت العمارة عمارة مصرية الطابع وكان «مسجد سليمان» أول المساجد الذي تميزت عن المساجد الأخرى بغنى زخارفه وبتصميمه

---

(1) الأزهر هو من نماذج المساجد الجامعة بناه جوهر الصقلي عام 360هـ. وكان مركزاً مهماً للتعليم وأصبح اليوم من أهم الجامعات الإسلامية.

الخارجي المتكون من قبة كبيرة تحيط بها ثلاث قياسات ذات أشكال نصفية وكلها زينت بنقوش وكتابات متداخلة، كما فرض صحن برخام ملون روعي فيه الانسجام الكامل بين ألوانه بدقة ودربة عالية، إلى جانب المئذنة التي استخدم فيها طابع «المسلة» المكسوة بالقاشاني.

ومن المساجد التي تميزت بشكلياتها الخاصة «مسجد الملكة صفية»، وقد أنشئ عام 1610 على طراز لم تألفه المساجد التي شيدت قبله. كذلك مسجد البرديني وهو من المساجد الغنية بقيمتها الفنية وقد أنشئ ما بين 1626 وعام 1629 إذ افترشت جدرانه بأفاريز منقوشة نقشاً دقيقاً يتخللها نسيج من الكتابات الكوفية المتنوعة على امتداد تلك الأفاريز المتراصة والتي تشكل معها جهداً إبداعياً متميزاً بدقة ومهارة الأيدي التي قامت بصنعه، ومما يلاحظ من جديد في هذا المسجد هو بناء المئذنة التي استعادت رشاقتها الفنية مضافاً إليها ضروب من النقوش والكتابات شأنها شأن المآذن المملوكية والتي كان إن مهرت غالبية المآذن بعد إنشائها.

ويفرد «جورج مارسيه» قيمة خاصة للمسجد الكبير الذي شيده الخديوي محمد علي ما بين عامي 1824 ـ 1857م لما له من خصوصية وتمايز عن المساجد الأخرى بشكله الإشعاعي وقبته التي تنهض بها أربع دعائم وتشكل معها مركزاً رباعياً تحيط به أقواس تعلوها أنصاف قباب جميلة، ويواكبها رواقان مفتوحان، لهذا المسجد يشغل مكانة مجيدة جداً من حيث الجدارة في نسبه والمنطق الواضح في مخططه.

إن إشارات كثيرة تدلنا على طبيعة فلسفة العمارة الدينية، فقلما نجد المسقط الأفقي للمسجد على شكل دائرة أو مثمن، حتى لا يغيب أحساس المسلم بالاتجاه إلى الكعبة. فالمتعبد الذي لا يستطيع أن ينتهي إلى الكعبة بجسده فاقله ينتهي إليها بروحه من خلال المحراب الرمزي.

في البداية عندما كان المسجد مسطحاً مسوراً أو غير مسقوف لم يكن ثمة ما يحجب نظرة المسلمين إلى السماء. وعندما تطلب الأمر تغطية المساجد اتقاء لتقلبات الطقس في البلاد المختلفة، حرص المعماري المسلم على أن تكون نظرة المسلم إلى السماء غير محجوبة. فشطر السطح إلى شطرين أحدهما مسقوف للصلاة والآخر مكشوف وهو الصحن، كما جعل السقف القريب من القبلة قبة ترمز إلى السماء.

يمكننا القول بأن المسجد كان من أهم المنشآت العامة في المدينة الإسلامية لما له من دور أساسي في حياة مجتمعها. فبالإضافة إلى وظيفته الدينية كان رمزاً لبحث الشؤون السياسية والدينية والتربوية والاجتماعية.

ولقد حكمت هذه الأهمية للمسجد موضعه في المدينة باعتباره النواة الأساسية في تخطيطها. فقد كان أول ما يختط، ومن حوله كانت تخطط المدينة، وتنتهي إليه شوارعها وسككها وأزقتها.

لقد تعددت النظريات حول نشأة المدن والمعايير التي تميز المدن عن غيرها من مراكز الاستيطان الأخرى. أما نشأة المدن الإسلامية فيكشف البحث أن نشأتها وتطورها ارتبطا بمعايير حضارية إسلامية تأثرت إلى حد كبير بتاريخ الإسلام وتطور حضارته، ويحدد المشهد البصري للمدينة الإسلامية خصائص الهوية العمرانية الأصيلة، ومرد ذلك إلى القيم الروحية التي تصدر عنها جميع أجزاء هذه المدينة المؤلفة من نواة أصلية هي المسجد، ومن أسواق وأحياء سكنية ومن أسوار. . .

ففي المسجد استقبل الرسول سفراء الدول لتنظيم علاقاته بدولهم، وفيه كان يخطب في جماعة المسلمين وينظم شؤونهم، وفيه تتحقق صلاة الجمعة فيلتقي الناس ضمن دائرة الحي. ويلتقي الراغبون بالعلم من الكبار والصغار فيه، ويمارس الفقهاء والقضاة وأصحاب المذاهب والطرق نشاطاتهم، وهكذا تقوم حول المسجد المؤسسات الدينية الإضافية كدور القرآن والحديث والحمامات والمستشفايات والزوايا والمكتبات والعطارين والمدارس، كما تقوم في طرف من أسوار المدينة قلعة لحماية السلطة والجنود، وحولها أسواق للخيل والسروج والعلف. ومن بين المنشآت الدينية العامة، كان مصلى العيد والذي كان غالباً ما أنشئ خارج أسوار المدينة لاتساع مساحته، واقتصار استخدامه على

صلاة العيدين، واختيرت له مواضع مناسبة ارتبطت بتخطيط المدينة وشوارعها وأبوابها.

المدرسة: فمع نهاية القرن الخامس الهجري ظهرت إلى حيز الوجود في المدينة الإسلامية منشآت ارتبط ظهورها وانتشارها بأحداث العالم الإسلامي، كالمدارس التي بدأ إنشاؤها في مدن شرق العالم الإسلامي على يد فقهاء السنة وتبنتها الدولة الإسلامية وأصبحت مؤسسات رسمية. كما ظهرت منشآت التصوف من خانقات وزوايا وأربطة تلازم ظهورها مع ظهور المدارس[1].

ولقد أصبحت المدارس ومنشآت التصوف من التكوينات المعمارية الدينية في المدينة الإسلامية، وازداد أعداد هذه المنشآت زيادة واضحة ولا سيما أنها كانت بالإضافة إلى وظائفها الأساسية تستخدم كمساجد جامعة وقد كثر الاتجاه إلى إنشاء هذه المنشآت الدينية خصوصاً لأن الذين يدعون إلى الاهتمام بعمارتها وإنشائها كانوا كثر وقادرين، كما أن هناك من العوامل السياسية والاجتماعية والاقتصادية ما دفع إلى الإكثار من إنشائها ووقف الأوقاف عليها، فشكلت نصيباً كبيراً من التكوينات المعمارية للمدينة الإسلامية.

وقد ساهمت هذه المنشآت بما تشتمل عليه من وحدات معمارية أخرى تستخدم كمرافق عامة كالميضات والأسبلة والكتاتيب والمكتبات ووحدات سكنية في توفير خدمات عامة للقاطنين في المدينة الإسلامية والواردين إليها.

---

(1) المستنصرية: أنشأها الخليفة العباسي المستنصر بالله 623 ـ 640هـ وجددها السلطان العثماني عبد العزيز سنة 1282. أبعاد هذه المدرسة 104 × 44م الرقعة المغطاة بالبناء 3126م. مربعاً تتألف من طابقين ارتفاعهما زهاء عشرة أمتار. وقد بولغ في إتقان بنائها وتجديد زخرفتها بالزخرفة النباتية والهندسية الدقيقة. وكان يدرس فيها علوم القرآن والدين واللغة والطب والرياضيات. وتعتبر أقدم الجامعات في العالم من حيث مواضيعها. فهي تلي المدرسة النظامية (القرن الخامس الهجري) وقد استمر التدريس فيها منذ إنشائها حتى سنة 940هـ.

الحمامات: وهناك من المنشآت المدنية ما انشأ لخدمة العامة من سكان المدينة الإسلامية كالحمامات العامة التي كثر إنشاؤها لحاجات وظيفية مرتبطة بدعوة الإسلام للنظافة والتطهر، وبعدم قدرة العامة تضمين منازلهم حمامات خاصة، وبرغبة القادرين على إنشاء هذه الحمامات في استثمار أموالهم في إنشائها لما تدره من ريع وفير[1]. ومن هنا كثرت الحمامات العامة في المدينة الإسلامية كثرة واضحة، ونظمت السلطات المدنية إنشاءها وما يتصل بذلك من تزويدها بمصادر الماء وقنوات الصرف، وما يصدر عن بنائها من دخان تحكم أحياناً في تحديد مواضعها ووحداتها.

وبالنسبة لكثرة عدد هذه الحمامات فقد كشفت روايات المؤرخين عن إحصاءات عديدة لهذه الحمامات تؤكد كثرتها، فقد أحصى اليعقوبي سنة 282هـ. حمامات بغداد بعشرة آلاف حمام وأحصاها الصابي سنة 448هـ. بستين ألفاً. ويكشف الفارق بين الإحصائيين عن الزيادة في عددها انعكاساً في نمو المدينة في هذه الفترة. ويذكر ابن كثير أن ببغداد ستين ألف حمام بإزاء كل حمام خمسة مساجد. هذا يدلنا على أن الحمامات العامة كانت من المنشآت البارزة بين التكوينات المعمارية للمدينة الإسلامية وتكشف عن ذلك بقايا هذه الحمامات في بعض مدن القاهرة وبغداد وفاس وقرطبة وغيرها. وقد تعددت الآراء بشأن أصل هذه الحمامات، فمنها من يقول بأن الحمام في المدينة الإسلامية هو الثرما Therma، أي الحمام اليوناني القديم. ومنها من يقول بأن الحمامات الإسلامية مشتقة من الحمامات الرومانية التي أثرت في

---

(1) اعتنى المهندسون بالناحية الصحية للناس حيث رتبت طرقاتها بتدرج في عملية تنظيمها من حيث درجات الحرارة للوقاية من التيارات الباردة خارجها، واكتست الجدران ببعض النقوش الزخرفية البديعة كالموضوعات الموسيقية والغناء والعيد والرياضة والمناظر الطبيعية وهي ذات مداخل، وتضم بناءً داخلياً ذا عقود ضخمة مزينة بزخارف كانت تسمى قديماً بالقياس.

المسلمين مباشرة، أو من طريق الحمامات البيزنطية أو السورية في القرون الأولى للميلاد.

المستشفيات: وتعتبر المستشفيات أيضاً من المنشآت التي أنشأت لتوفير الخدمات العلاجية والطبية للعامة[1]. وواكب إنشاء المستشفيات النمو العمراني للمدينة الإسلامية. وكان الوليد بن عبد الملك أول من أنشأ المستشفيات في الإسلام وكان ذلك سنة 88هـ.

وتتابع إنشاء المستشفيات في المدن الإسلامية، وتولى غالباً إنشاءها السلاطين والأمراء وأشرفوا على بنائها، ومن المستشفيات التي تعكس هذا المستوى الحضاري المتقدم مستشفى «أحمد بن طولون في القطائع» الذي اشترط إلا يعالج فيه جندي ولا مملوك، لإتاحة الفرصة للعامة غير القادرين على نفقات العلاج ومنها المستشفى القلاووني الذي أنشأه السلطان قلاوون.

وقد بقيت آثار بعض هذه المستشفيات في بعض المدن الإسلامية كمستشفى «فوجي» في أسيا الصغرى الذي بناه أحمد شاه، ويعتبر من أروع المستشفيات القائمة في المدن الإسلامية وأقدمها فقد بني في النصف الثاني من القرن الثاني عشر ميلادي، ومستشفى المنصوري بالقاهرة، ومستشفى المؤيدي بالقرب من القلعة بالقاهرة أيضاً، والمستشفى النوري الكبير بدمشق والمستشفى القيمري بها أيضاً، ومستشفى أرغون بحلب... الخ.

الماء: تحكم الماء إلى حد كبير في اختيار موضع المدينة، وطالما أشاد الجغرافيون والبلدانيون المسلمون بالحواضر التي يتوافر فيها الماء العذب.

وتشير الروايات التاريخية والآثار الباقية للمنشآت المائية في المدن

---

(1) من المعالجة في المستشفيات الإسلامية، استعمال المعالجة بالموسيقى، حيث كانت الأجواق الموسيقية في مستشفى فاس تروح عن المرضى وتسليهم عن آلامهم. وكذلك في مستشفى النوري بدمشق، فقد كانوا يجلبون القصاص والمطربين إلى قاعات المرضى.

الإسلامية إلى مدى اهتمام السلطة بتوفير الماء للمدن الإسلامية. وهناك رواية تشير إلى مدى هذا الاهتمام ما ذكره البغدادي من أن المنصور مد قناة من نهر دجيل المأخوذ من دجلة وقناة من نهر كرخايا المأخوذ من الفرات وجرهما إلى مدينته في عقود وثيقة من أسفلها محكمة بالصاروج والآجر أعلاها، وكانت كل قناة منها تدخل المدينة وتنفذ في الشوارع والدروب والأرياض، صيفاً وشتاءً.

كذلك أنشأت المنشآت المائية التي تساعد على خزن الماء كالصهاريج والمواجل والأحواض الكبيرة أو البرك في المدن التي كانت تعتمد على ماء الأمطار كمدن الشمال الأفريقي والمغرب العربي. وقد كان في قرطبة بالإضافة إلى الأبواب التي كانت تفتح آلياً مع حرارة الشمس كانت سواقي تجري بعكس منسوبها، وما زالت بحيرة الأسود في قصر الحمراء لغزاً محيراً لا يعرف أحد كيفية إدارة مياهها، كذلك الأمر مع بعض المزاليج المعدنية والمحركات النحتية، ولكن فنية النحت وتقاليده التي تمثلها هذه الأسود تتفوق على مهارتها الآلية.

وأنشأت «المواجل» الخاصة والتي تخدم التكوينات المعمارية في المدن التي تعتمد على الأمطار كتونس التي اشتهرت بموجلها الكبير الذي أنشأ خارجها، كما أن بيوتها اشتملت على العديد من المواجل الخاصة الصغيرة. وقد كشفت الآثار عن مواقع أثرية كالربذة أحدى محطات الحج على درب زبيدة.

هندسة المدينة الإسلامية: وإذا كانت المساجد والمدارس والحمامات والأسواق والمستشفيات ومصادر الماء وغير ذلك من المنشآت والمرافق المختلفة هي من العناصر الهامة والمكملة للهيئة المادية للمدينة فأن الشوارع تشكل مظهراً من مظاهر تخطيط المدينة الإسلامية المرتبطة بالقيم الإسلامية، ويبدو ذلك في شكل الأزقة والحارات التي تتغلغل في

أحشاء المدينة كالشرايين يمر الناس من خلالها وهم في مأمن من العوارض الطبيعية (الشمس والمطر والعواصف)، فهي ملتوية تارة ضيقة أو عريضة تارة أخرى، لكي تحقق للإنسان جميع متطلباته الأمنية والجمالية والاجتماعية. لقد تحدث «رايت» عن جمالية الطرقات المتعرجة التي تفاجئ المارين بما وراء منعطفاتها. فتسليهم وتنسيهم مشقة السير، وهي عملية تحقق الاتصال بين البيوت والأسواق أو المساجد، دونما عناء أو وسائط انتقال.

فالطرقات تحدد أقسام المدينة وإحياءها، فالمدينة الكبيرة تتشكل من مجموعة الأحياء التي تنشأ تبعاً. وقد تكون هذه الأحياء مقر عشائر مختلفة أو تكون مقر أهل اختصاص علمي أو حرفي أو تجاري، وهكذا تتكون المدينة من مجموعات أثنية متكاملة تحقق وحدة اجتماعية متضامنة تقوم على الروابط الوثيقة بين الحياة الدينية والثقافية من جهة، والحياة الاقتصادية والسياسية من جهة أخرى. فقد أوجد المعمار العربي بذلك حلولاً «لتخطيط البيئة» من قرى ومدن وحواضر بمساجدها وأسواقها ومنازلها، ودرس الظروف المناخية والنفسية التي تتكيف مع الحاجة الاجتماعية ومتطلبات الحياة اليومية.

أشهر المدن الإسلامية: لقد أنشئت مدن إسلامية جديدة لم تكن موجودة قبل الإسلام، وتحولت مدن أخرى قديمة وأصبحت بعد زمن قصير إسلامية الروح والمظهر. وقد كان من الدوافع الأولى لبناء المدن الإسلامية هو الغاية الحربية لإقامة الجند وإنزال الجاليات الإسلامية الفاتحة، ولذا أنشأ المسلمون عدة مدن بقي بعضها قائماً حتى اليوم مثل: البصرة، وبغداد، وسامراء، ومرو، والقاهرة، والقيروان، وفاس كما وسعوا في مدن كانت قائمة مثل أصفهان، والموصل، وحلب، ودمشق، والقدس، والإسكندرية، وقرطبة وغرناطة.

فالبصرة هي أول مدينة في الإسلام فقد اختطها عتبة بن غزوان في ربيع 16هـ. بأمر من الفاروق عمر بن الخطاب.

وقد وصف «ابن حوقل» ما كانت عليه الفسطاط في جمال هندستها وتنظيم أسواقها ومتاجرها، ومهابة أصحابها ورونق وبهاء منازلها ونضرة بساتينها التي تحيط بالمدن لتحتضنها من الريح والرمال.

أما بغداد فكان تخطيطها على نهج مستحدث، يقول كريسويل في كتابه «العمارة الإسلامية» أن بغداد مدينة المنصور المدورة، يمكن أن تعد بحق أحد الأمثلة الشهيرة لتخطيط المدن التي وصلت إلينا». ووصفها الجاحظ بقوله «قد رأيت المدن العظام والمذكورة بالإتقان والأحكام بالشامات وبلاد الروم وفي غيرها من البلدان فلم أرَ مدينة قط أرفع سمكاً، ولا أجود استدارة، ولا أنبل نبلاً، ولا أوسع أبواباً، ولا أجود قصيداً من الزوراء. وهي مدينة أبي جعفر المنصور، كأنما صبت في قالب، وكأنما أفرغت إفراغاً».

وقد كان في الرصافة شوارع مهندسة، ومواضع جميلة، حتى لقد تحدث المؤرخون فأطنبوا ومنهم أبو القاسم بن الحسن الديلمي الذي قال «سافرت في الآفاق، ودخلت البلدان من حد سمرقند إلى القيروان، ومن سرنديب إلى بلد الروم، فما وجدت بلداً أفضل وأطيب من بغداد، وإذا خرجت من الطرق فالدنيا كلها رستاق».

وفي بغداد كان بيت المال وخزانة السلاح وديوان الرسائل وديوان الخراج وديوان الخاتم وديوان الجند وديوان الحوائج وديوان الأختام وديوان الصدقات وديوان النفقات ومطبخ العامة، وازدحمت بغداد بسكانها الذين قدروا بمليوني نسمة. وكان مجتمعها حضارياً متعدد العناصر، انصهرت جميعاً في بوتقتها، وامتزجت تياراتها الفكرية والثقافية. وقد وصف القزويني بغداد بقوله: «أم الدنيا وسيدة البلاد،

وجنة الأرض ومدينة السلام، وقبة الإسلام، ومجمع الرافدين، ومعدن الطرائف، ومنشأ أرباب الغايات، هواؤها ألطف من كل هواء، وماؤها أعذب من كل ماء وتربتها أطيب من كل تربة ونسيمها أرق من كل نسيم».

أما مدينة سامراء فكانت أكبر المدن الإسلامية وأجلها والمشيدة على دجلة شمالي بغداد وهي أهم المدن العباسية الباقية إلى اليوم وقد أسست في عهد المعتصم واتخذت عاصمة من سنة 224هـ حتى 296هـ. وقد انطفأت بعد نصف قرن من مجدها.

ومن المدن الإسلامية أيضاً مدينة فاس التي بناها إدريس الثاني عام 192هـ. لأنصاره وشيعته وهي من المدن الإسلامية التي لم تُبنَ لغرض عسكري. أما مدينة قرطبة الإسبانية فقد ازدحمت بالعمائر السكنية وبلغت مساجدها أكثر من ألف مسجد وحماماتها ثلاثمئة حمام حتى أطلق عليها الأوروبيون جوهرة العالم، وعند تحويل جامع قرطبة إلى كنيسة سمي بالجامع الكاتدرائية (لاميثكيتا كاتدرال) La Mezquita Cathedral.

ومن العمارة الإسلامية القصور البديعة، فقد بنى الناصر لنفسه في مدينة الزهراء قصراً بديعاً وسماه (دار الروضة) غشي جدرانه بالذهب والفضة، وفي وسط القصر صهريج مملوء بالزئبق، ليعكس أشعة الشمس وعند ذلك تنعدم الرؤية، وعلى تلال بني الأحمر بنى بنو الأحمر قصورهم التي شكلت في مجموعها مدينة الحمراء، وأشهر آثارهم قصر الحمراء، وأشهر ما في القصر قاعة السباع التي تتوسطها بركة من الرخام، صحنها مسدس الشكل، ويحمله اثنا عشر سبعاً من الرخام الأزرق، وهي من أجمل الآثار الباقية إلى اليوم من أطلال غرناطة. كما نجد قصور مولاي إسماعيل في مدينة مكناس وقصر قصير عمرا والمشتى والمفجر والأخيضر. كذلك القلاع من الأبنية الحربية

والرباطات[1] والمدافن كمدافن السعديين في مدينة فاس وفي هذه المدينة أيضاً نرى من شواهد العمارة وفنونها المدرسة البوعنانية، كما نجد أيضاً في أغرا مدفن التاج محمل[2].

على الرغم من اتساع أرض الإسلام فان الوحدة الحضارية ما زالت الحقيقة الأساسية التي تغذيها العقيدة الإسلامية، يتمثل ذلك في اتجاه المدينة نحو القبلة، وفي عدم ارتفاع البيوت عن مستوى المسجد، فهو من طابقين لا يعلو واحد على آخر، لكي لا يقتحم الجيران حرمة بعضهم. وقد لا تتوفر الحدائق العامة في المدن الإسلامية إلا في الضواحي، ولكن رئة المدينة تتألف من جماع الرئات الموزعة في جميع منشآت المدينة من المسجد حتى المنزل حيث الصحن أو الفناء وقد عكس أحلام المؤمن في الجنة. فالمقياس الذي قامت عليه المدينة هو الإنسان من حيث هو حضور مادي وعقيدة، هذا الإنسان الذي يفرض على مدينته شروط الثوابت البيئية والمعيشية والدينية.

لقد سيطرت الفلسفة الإسلامية على ما أنتجه وأبدعه الفكر الإسلامي من فنون العمارة ووضع الحلول العلمية لمشكلة الفراغ أو الفضاء في التصور الفني وإخضاع الأشكال المعمارية إلى الإبعاد المستوحاة من روح الإسلام وفهمه لمعنى التجاوز الأرضي نحو المطلق، فجعل للفضاء أهمية بنائية باعتباره عنصراً من عناصر العمارة يحمل رمزها في التعبير من خلال الاختلاف أو التطابق، الفراغ والامتلاء، رموز الحياة والموت والبعث.

---

(1) الرباطات: نوع من العمائر الدينية والسكنية، يستخدم للعبادة والجهاد، ويشتغل المرابطون فيها بحراسة الثغور الإسلامية وكل الأعمال فيها مجانية وتنفق عليهم الدولة وتحبس لهم الأحباس. وأكثر الرباطات موجودة في شمالي أفريقيا وخاصة في تونس (سوسة).

(2) التاج محل: هو الضريح التذكاري لممتازة زوجة الشاه جيهان المتوفية في عام 1631م. وقد استمر في بنائه 22 سنة عمل واستخدم أثناءها عشرين ألف عامل.

الفصل الخامس

الفنون التطبيقية

الفنون التطبيقية

لقد اتجه الفن الإسلامي في قسم منه إلى الفنون التطبيقية، وهي الفنون النفعية والصناعات اليدوية، وهي فنون صنعت للاستعمالات المنفعية والتي تحولت إلى تحف فنية لدقة صياغتها وإتقان تنفيذها.

وهذه الفنون التطبيقية موجودة منذ القدم ومذ كان الإنسان. وهي أقدم الصناعات التي عرفتها البشرية، وعندما جاء الإسلام أثرى هذه الفنون، ورفع من قيمتها حتى غدت فنوناً جمالية مع كونها فنوناً نفعية.

لقد مضى زمن كان الفن الغربي محصوراً باللوحة والتمثال، واعتبرت صناعة الأشياء الاستعمالية من فنون الدنيا، أو الفنون التطبيقية، ولكن ظهور الآلات والصناعات الفنية جعلت الأعمال اليدوية على اختلاف وظائفها من الفنون الرفيعة.

هذا وقد تأثرت الحضارة الإسلامية بالحضارات المجاورة لها، فنجد الكثير من الأعمال الفخارية والمنسوجات المختلفة من قطنية وصوفية وحريرية، تم تشكيل المعادن من حديد وصلب وبرونز وفضة وذهب وأحجار كريمة. وقد انتقلت هذه الفنون إلى الحضارات الأخرى وأثرت فيها كما تأثرت بها وظهر

الفن الإسلامي من خلال هذا المزج الحضاري[1].

والنقطة الهامة هنا هي تحويل الفنان المسلم للأشياء الخسيسة إلى نفيسة، لا من حيث الخامة بل من حيث القدرة الإبداعية التي تحول الخسيس إلى نفيس من خلال العمل الفني. فقد كانت جميع الأعمال اليدوية من الآثار الإسلامية المختلفة هي من الفنون الرفيعة، ولم يميز الصانع الفنان بين أثر وآخر بسبب صنعته ووظيفته، بل بسبب القيم الإبداعية التي يتضمنها والتي كونت أهميته. وهذا في حد ذاته تكريم للعمل الفني والصناعات اليدوية، مما دعي لقيام أعمال فنية دقيقة تفوق الأعمال الفنية الكبيرة في قيمتها الجمالية مع إبقاء القيمة النفعية. وعند دراسة الفن الإسلامي فإن فنون الخزف والخشب والمعادن هي من الفنون الجميلة الإبداعية التي تدخل في نطاق الإبداع الإسلامي. فقد ابتكر الفنان المسلم الخزف ذا البريق المعدني (Lustre Pottry) أو الفخار المزجج (Glazed Pottry) والذي له بريق معدني يشبه الذهب في لمعانه.

كما استخدم الفن الإسلامي أسلوب التابسري[2] في النسيج وهو أسلوب قديم إلا أن الفنان المسلم استخدمه بطريقة متطورة. ولقد أطلقت تسمية طراز على الشريط المشتمل على كتابة منسوجة. وقد كانت بعض المصانع التي تنتج الأقمشة المزخرفة في دور الخلفاء. هذا وقد زاعت شهرة دور الطراز في مصر وسورية والعراق، ووجدت بسامراء قطعة نسيج من الكتان تعود للقرن الثالث الهجري. وفي متحف

---

(1) يسجل في رصيد العرب صنع المرايا واستعمال الألواح والواجهات الزجاجية التي أدخلت إلى بالرمو. فأول من صنع البلور هو ابن فيناس في قرطبة. ولقد احتوت خزينة الفاطميين على ألف مزهرية وآنية من البلور الصخري لا يضاهيها شيء حتى الآن من ناحية الجودة والجمال.

(2) هو أسلوب في استخدام الزخرفة النسيجية عند تقاطع خيوط اللحمة بخيوط السدى حتى إذا وصل النساج إلى النقطة المراد زخرفتها أوقف عملية الحشو بخيوط اللحمة وأخذ في عمل الزخرفة.

المتروبوليتان بأميركا قطعة مؤرخة بسنة 338هـ. وكان سدى بعض هذا الطرز ولحمتها جميعاً من الحرير. وغالباً ما كانت توشى بخيوط ذهبية، ووجدت في متحف الفن الإسلامي في القاهرة قطع مؤرخة بسنة 707م. وقد أسهب صاحب كتاب الفنون الإسلامية في ذكر المنسوجات العباسية والفاطمية وأسماء النساجين وأساليبهم وزخارفهم المختلفة وتطور خطوطهم من الكوفي المبسط إلى الكوفي المورق حتى القرن السادس الهجري حيث حل الخط النسخي والثلثي محل الكوفي. وشاعت الزخارف المرسومة والمطبوعة على المنسوجات في العهود الأيوبية والمملوكية التي أعقبت تلك الفترة.

والآن نشاهد المتاحف العالمية مملوءة بالأباريق الخزفية والألواح القيشانية وبالسيوف الدمشقية وبالجلود المغربية وبالحرير الموصلي.

العملات النقدية

العملات سجل يوضح مدى الازدهار الاقتصادي للدولة التي قامت بصكها، كما ينفي تبعية تلك الدول أو بعضها لدولة ما، وهي من الوثائق الرسمية التي يصعب الطعن فيها وفي قيمتها وتاريخها، كما إن الأسماء التي جاءت على هذه العملات تصلح لتغطية ثغرات الارتباط الذي ينتمي إليه الحاكم الذي أمر بضرب هذه العملة.

لقد استمر المسلمون منذ سنة 622م. حتى عهد عمر بن الخطاب يتداولون النقود التي كانت سائدة في العهد القديم أي النقود الساسانية وإلى جانبها تداول المسلمون الدينار البيزنطي وكان على وجهه صورة هرقل وولديه، وفي الخلف صليب جاء في أسفله ما ترجمته (ضرب في القسطنطينية).

ضربت النقود الساسانية العربية في عهد الخليفة عمر بن الخطاب

وكانت تحمل إلى جانب صور الملوك الساسانين عبارات إسلامية. وقد بقيت النقود على نفس أوصافها في أوائل العهد الأموي حتى أيام عبد الملك بن مروان فأصبح الدينار عربياً يحمل كتابات عربية بالخط الكوفي غير المنقوط على الوجه والخلف، وهكذا بعد نجاح عبد الملك في تعريب النقود الإسلامية تعريباً كاملاً وذلك سنة 77هـ. لم تعد نقود العرب تدور في فلك الدنانير البيزنطية أو غيرها أو ترتبط بأوزانها وأسعارها. ولم يسمح بضرب النقود الذهبية بعد تعريبها في غير مصر وسوريا، فانحصر إنتاج الدنانير العربية في دار السك بدمشق والفسطاط.

تطور نسق السك الأموي من عهد هارون الرشيد في العصر العباسي وبدأ اختلاف الدينار عن دنانير العهد الأموي بالعبارة التي جاءت في الدائرة الوسطى في خلف الدينار، وفي هذا العهد ظهر اسم الخليفة على النقود الذهبية وتمتع الولاة وبعض عمال الخراج بحق ضرب الدنانير فظهرت أسماؤهم عليها منذ سنة 170هـ.

ففي العصر الطولوني ضرب هارون بن خماوويه ديناراً ذهبياً وفيه طوقان من الكتابة. أما في العهد الإخشيدي فكان الدينار يحمل على الوجه اسم أبو القاسم بن الإخشيد أمير المؤمنين. أما بقية الكتابات الواردة على هذا الدينار سواء في الوجه أو الخلف فهي نفسها في الدينار الطولوني.

أما النقود في العهد الفاطمي فقد تميزت بصعوبة قراءة نقوشها ووفرة أطواقها. ومع السلاجقة الأتراك نلاحظ أن الكتابة على الدينار السلجوقي قد نقشت بخط الثلث.

ومع الدولة الأيوبية والتي يعود تأسيسها إلى الملك صلاح الدين الأيوبي نجد أن الكتابات على الدينار حملت اسمه بالخط الكوفي الغير منقوط.

وأخيراً نجد الكتابات بالخط الثلثي المقروء بسهولة تامة قد كتبت على الليرات العثمانية سواء منها الذهبية أو الفضية أو المعدنية، ولا تزال الليرات العثمانية قيد التعامل في الأسواق المالية وهي تحمل على الوجه الطغراء التي هي الشعار السلطاني العثماني.

نلاحظ أن المسلمين قد نقشوا على عملاتهم رموز عصرهم ومذاهبهم فكانت العملات بمثابة السفراء إلى الدول الأخرى، وهي تحمل كلمة التوحيد. فجميع الدراهم التي ضربها المسلمون حين عمدوا بعد الهجرة إلى فتح العالم سواء في إيران أم في المملكة البيزنطية أم في أفريقيا والأندلس هي نقود ذات طابع إسلامي وهي مثقلة بالتاريخ طافحة بالعبر والفوائد عن الكتابة الأثرية وتاريخ الأديان. فقد احتلت الكتابات العربية وجهي الدينار بعد تعريبها واختفت الدنانير المصورة وأصبحنا نقرأ في هامش الوجه عبارة تشير إلى الرسالة المحمدية نصها (محمد رسول الله أرسله بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله) وفي المركز شهادة التوحيد ونصها (لا إله إلا الله وحده لا شريك له) وعلى الوجه الثاني في الهامش كتابة تشير إلى تاريخ الضرب (بسم الله ضرب هذا الدينار سنة. . .) وفي المركز ثلاثة أسطر هي النص القرآني من سورة الإخلاص (الله احد الله الصمد لم يلد ولم يولد).

آنية الذهب والفضة

حرم الإسلام اتخاذ أواني الذهب والفضة، ومفارش الحرير الخالص في البيت، والحكمة من هذا هي تطهير البيت من مواد الترف، والبعد عن الخيلاء.

وقد ترك الذهب والفضة للانتفاع بهما اقتصادياً واستخدام أشياء رخيصة الثمن ترتقي لمستوى الذهب والفضة وذلك بتحويل الخسيس إلى نفيس بإعطائه القيمة الجمالية بالعمل الفني، وليس بالخامة، فكان

الخزف ذو البريق المعدني الذي اختص به الفن الإسلامي، كان ذلك توسيع المجال الفني للفخار ليوازي الذهب والفضة من خلال العمل الفني.

يقول الإمام الغزالي: «كل من اتخذ من الدراهم والدنانير آنية من ذهب وفضة فقد كفر النعمة وكان أسوأ حالاً ممن كفر، وذلك أن الخزف والرصاص والنحاس ينوب مناب الذهب والفضة في حفظ المائعات أن تتبدد، وإنما الأواني لحفظ المائعات، ويكفي الخزف والحديد في المقصود الذي أريد به للنقود.

هذا التحول جعل المسلمين يبتكرون ويهتمون بالعمل اليدوي، ويتقنونه وهذا ما نراه الآن من تحف جمالية كانت عبارة عن أواني مستعملة. فكما كان تحريم استخدام أواني الذهب والفضة دافعاً لاكتشاف الخزف ذي البريق المعدني، كذلك كان تحريم لبس الحرير دافعاً لاستخدام الزخرفة النسيجية المسماة بالتا بسري.

وهكذا كان أمام الفنان المسلم أن يبتكر ويبدع باعتماده على العمل الفني المتقن، لتحقيق القيم الجمالية مع تحقيق القيم النفعية، وبهذا دخل الابتكار مجال التصنيع وتدخلت الصنعة في مجال المبتكرات[1].

---

(1) يوجد بالمتحف الإسلامي بالقاهرة، وبمتحف اللوفر ومتاحف ألمانيا وغيرها نماذج عربية رائعة من الأكواب المزركشة المزدانة بصور الأشخاص والحيوانات والقناديل والمصابيح الملونة.

الفصل السادس

التصوير الإسلامي

- المنظور الروحي
- قنوات التصوير الإسلامي (القصور، المساجد، الكتب)
- مدارس التصوير الإسلامي

ازدهر فن التصوير في إيران أكثر من باقي الدول الإسلامية متأثراً بالفن الصيني والمغولي، بدليل ما نحسه من تأثير قوي في التصوير بتأليفها للعناصر المختلفة في سلسلة متتابعة من الأحداث. على أن الموقف الجمالي كاد أن ينطق بما فيه من تناسق وتماسك برغم العناصر التي تسللت إليه.

ومما نلاحظه في التصوير الإسلامي استخدام الألوان بجرأة رغم قلتها، أما التأثير الصيني فواضح في الشخوص خاصة في استدارة الوجه، وضفائر الشعر وميلان العيون، وصغر الأقدام، وزركشة الملابس، والاهتمام بطياتها، إلا أن بعض الوجوه لها قسماتها العربية خاصة في رسومات الواسطي.

أما رسوم الحيوانات والنباتات فقد حورت بشكل زخرفي ورمزي وتجريدي، والفنان المسلم لم يمل إلى رسم الحيوانات إلا لما تتمتع به أشكالها من طبيعة زخرفية. بالإضافة إلى ما لحركاتها المختلفة من رشاقة وتآلف نغمي كان لها أن أغنت لوحاته بمستويات غنية في الحركة والتعبير. وإلى ما تتمتع به من إمكانية كبيرة على ملء الفراغات وتغطية السطوح بشكلية لا تحتم فرض موضوع متكامل ومترابط قصصياً أو تقريرياً بل تسعى إلى تكثيف الزينة من خلال ألوان ذات بريق شديد

يزيد من لمعانها الخطوط السوداء المتفاعلة معها بحساسية كما هو شأن الكثير من الفنون الزخرفية الآسيوية.

هذا ولم يلتزم الفنان المسلم بالمنظور perspective، ولم يعتمد خداع النظر لأسباب كثيرة: أولاً لأنها ليست من تقاليده البعيدة، فلا نراها ماثلة في روائع الفنون السابقة للإسلام كالفن المصري، والرافدي والفارسي، والبيزنطي. وعندما انتشرت في عصر النهضة كان ذلك في القرن الخامس عشر والسادس عشر أي في القرن التاسع والعاشر الهجريين، واستمرت غريبة عن تقاليد الفن الإسلامي. مع أن (فيتروف) كان قد تحدث منذ العصر الروماني عن علم المنظور، فإن ذلك كان نتيجة للمفاهيم القائمة على عبادة القانون وقواعد الرياضيات ومحاكاة الواقع، وهي مفاهيم نهائية لا تتفق مع مفهوم الإبداع.

أما السبب الثاني في أن المنظور المشترك الذي اشتمل على الكتاب الكريم والأدب والفن، هو منظور روحي وليس منظوراً مادياً، كالمنظور الغربي[1] أو كالمنظور في التصوير الصيني الذي يقوم على جعل القاري (الناظر إلى العمل الفني) في وسط اللوحة، ونقطة النظر تصدر عن الموضوع مما يجعل الأشياء البعيدة أكبر من القريبة، أو كالمنظور في التصوير الهندي الذي يجعل نقطة النظر خلف القارئ. فالمنظور الروحي يقوم على مبدأ آخر.

---

(1) يعتمد الفن في الغرب منذ عصر الإغريق على المنظور الخطي في التصوير، بينما يعتمد الفن الصيني على المنظور الطبيعي (فمبادئه العقائدية تقدس الطبيعة وتجعل الإنسان مندمجاً بها وجزءاً منها، بل هو جزء من الإله والطبيعة وهذه المبادئ كانت أساس المنظور الصيني) خاصة بعد تمثل تقديس الطبيعة عند الحكيم (لودزه) الذي ظهر في القرن الثالث عشر قبل الميلاد ووضع كتاباً للقانون (آلدو) وهو مذهب يقوم على صوفية الاندماج بالطبيعة). أما العرب فقد قام المنظور في فنهم على منظور روحي، أما المنظور الهندي فقد اقترب من المنظور الغربي ولكنه بقي متعلقاً بالمنظور الصيني.

عند المقارنة بين المنظورين البصري والروحي نرى أن المنظور البصري يقوم على كشف الأبعاد المتعاقبة في زاوية البصر، فيما نراه في المنظر الروحي يحدد مرتسم الأشياء على مسطح، أو هو يؤول على رسم شريحة الأشياء والمواضيع، وقد تكشفت فيها جميع الخصائص الشكلية لهذه الأشياء. كما اهتم الفنان المسلم في رسمه وتصويره بعدم مضاهاة الله في خلقه. فقد درج على عدم تصوير البعد الثالث، على عكس فنان عصر النهضة الذي سعى دائماً للتعبير عن الكمال الإلهي من خلال الكمال الإنساني.

وثمة أمر هام في المنظور الروحي، هو أن الكائنات والكون كله موجود بالنسبة لله، وهكذا فان الأشياء والمشاهد ترى من خلال عين الله المطلقة التي لا تحدها زاوية بصر ضيقة. على عكس المفهوم الغربي الذي يجعل الأشياء والمشاهد مرئية من خلال عين الإنسان. مع ذلك فإن المنظور الروحي لا يتنكر للواقع ولا يهمل دور الناظر، فإذا كان الفنان الذي يطبق قواعد المنظور البصري يحاول إبراز الواقع كما تلتقطه عدسة آلية، ساعياً لإرضاء عادة الرؤية عند المشاهد، فإنه بذلك إنما يصور الأشياء من زاوية اختارها هو وفرضها على المشاهد، أما الفنان الروحي فهو يأخذ من الواقع عناصره الفنية (السجادة مثلاً

والطاولة والكرسي والأشخاص) ويرسمها برصفها على سطح واحد لكي يبدو ما فيها من جمال فني. على أن هذه العناصر المستقلة تندمج في وحدة العمل الفني بسبب صغر حجم الصورة في الفن الإسلامي، وهذا ما ألفناه في المنمنمات وفي الصور الإيضاحية الموجودة في المخطوطات.

أما في الصور الكبيرة التي تزين واجهات المباني وجدرانها فأننا نرى العنصر الواحد في اللوحة، قد انفصل لكي يصبح لوحة مستقلة لا علاقة لها بالشيء ذاته. وقد يعود هذا العنصر المستقل لكي يشكل جزءاً من لوحة منمنمة، وهذا ما درج النقاد على تفسيره في أن منمنمة لبهزاد مثلاً، إنما تشمل عدداً من العناصر المأخوذة عن زخارف ورقوش كبيرة. وهذا التعدد والاستقلال في عنصر الموضوع يجعل اللحظة الزمنية للعمل الفني متعددة بتعدد هذه العناصر، وهي متفاوتة في المدة بحسب ما فيها من تدقيق تجميلي وتكويني، نجد أحياناً بين الوحدات المصورة فروقاً زمنية ومكانية. فيما نرى أن الصورة المعتمدة على المنظور البصري محددة بلحظة زمنية واحدة، وهذه اللحظة سريعة جداً لأنها أشبه باللقطة الفوتوغرافية.

وإذا وجد الظل في التصوير الإسلامي فهو لا يخضع لوحدة المصدر الضوئي كالظل في التصوير الغربي بل أن مصدر النور متغير، فهو نور إلهي وليس نور الشمس، وهو على الأقل يخضع لمشيئة المصدر.

وأخيراً إذا كان المنظور الخطي يسعى إلى إبراز البعد الثالث أو العمق بأسلوب رياضي علمي، فإن المنظور الروحي لم يتخل عن هذا البعد تماماً بل انطلق وفق مسيرة مختلفة، فالعين لا تنظر إلى الأشياء نظرة محددة، بل هي تنتقل من بؤرة الصورة إلى حواشيها بحركة متصلة

لولبية[1]، ويمر خط النظر من أهم النقاط القائمة على الأشكال وهي العين أو اليد.

وهنا لا بد من الإشارة إلى الفرق بين المنظور الروحي والمنظور الهندي، فهما متشابهان في عدم استقرار عين الناظر للمشهد، ولكن العين في المنظور الروحي تبقى مطلقة الحركة بدون قيود ولكنها في المنظور الهندي تتحرك ضمن تعدد خطوط الأفق عنده، أو ضمن تعدد نقاط الهروب على خط الأفق الواحد. ولكنهما مختلفين تماماً في جميع الأمور التي يبقى المنظور الهندي متشابهاً فيها للمنظور الغربي. كما يبدو الفرق ضعيفاً بين المنظور الروحي والمنظور الصيني، ذلك أن نقاط الهروب عند الصين تتجمع على خط الأفق الذي يقع خلف المشاهد لا أمامه، في حين نراها عند الفنان المسلم متوازية في الفراغ ولا تتجمع، أو أنها تتجمع في بؤرة تقع على خط الأفق الذي يقع خلف المشاهد في نقطة اللانهاية.

---

(1) لقد اكتشف بابا دوبولو في المنمنمات الفارسية أن ثمة خطاً ذات شكل لولبي Spirale يمر من خلال الأشخاص الذين يؤلفون الموضوع، ولقد أجرى تجربته على عدد من المنمنمات فلم يخرج عن برهانه إلا عدد قليل، ولقد تأكد لديه بعد ذلك أن الفنان الفارسي أراد أن يستعيض عن المنظور الخطي الذي قام عليه التصوير الغربي، بمنظور لولبي يوحي على الأقل باختراق البعد الثالث.

لم يتطرق التصوير الإسلامي إلى الموضوعات الدينية كثيراً لحساسيتها، فنجد بعض الصور المقدسة كحجة الوداع من الآثار الباقية للبيروني 1307 وهي موجودة في مكتبة أدنبرغ، والمولد النبوي الشريف من «جامع التاريخ» لرشيد الدين فضل الله الهمداني 1307 وهي موجودة أيضاً في مكتبه أدنبرغ، وجبريل حاملاً النبي منمنمة موجودة في متحف توبكابي 1360، ولكن عندما عرفت الحضارة الإسلامية بعض النهضة في ظل الحكم العثماني وكانت فيه استانبول مركزاً ثقافياً وحضارياً في مجال العمران والفنون، كذلك في إيران في عهد الصفويون عندما أصبحت أصفهان مركزاً للثقافة، والفنون مع العصر المغولي المزدهر، أولت هذه الحضارات عناية كبيرة في الكتاب وساهمت في إثراء المكتبات بأجمل المخطوطات، وطوال ازدهار هذه الحضارات ازدهر التصوير الديني في العالم السني كما في العالم الشيعي وشاع تصوير الأنبياء والرسل في الكتب التاريخية كما في القصص الدينية ودواوين الشعر وكان ينجز ذلك بطلب من كبار الحكام والمقتدرين، استمر التصوير ملتزماً حدوداً لا تخرج عن حدود الكتاب.

فكانت المنمنمات الدينية التي تمثل الرسول كثيرة وكان أجملها ما جاء في «خمسة» نظامي و«بستان» سعدي وهما قمتا الشعر الفارسي

فكان نظامي يتغنى بالرسول ويصف صعوده إلى السماء في «مخزن الأسرار» ويمتدح سعدي النبي في مقدمة بستانه مبرزاً منزلته عند الله وشفاعته يوم القيامة.

وقد تحولت فصول عديدة من سيرة النبي منمنمات بديعة تجسد بالصورة النصوص الأدبية الدينية التي تزينها. وكان أبرزها في هذا المجال مخطوط جامع «سير النبي» الذي أنجز بطلب من السلطان مراد الثالث، وهو مؤلف من ستة أجزاء تزينها ثمانمائة وأربع عشرة منمنمة، تبدأ من ولادة النبي حتى وفاته، ومن أجلها صورة تمثل الرسول فوق جبل حراء حيث ناداه صوت من السماء يقول «يا محمد، أنت رسول الله، وأنا جبريل».

أيضاً لم يُعنَ التصوير الإسلامي بالموضوعات الأسطورية، كما لم يتناول موضوع الملاحم الشعرية والموضوعات الدرامية. بل عبر عن قصص ورموز وأفكار سلوكية وسياسية واجتماعية وشاعرية.

أما الموضوعات التي طرقها وركز عليها فهي: صور الكتب العلمية في عصر الترجمة، ككتب الصيدلة والطب والميكانيك والفلك والهندسة، والرحلات والحيوان والنبات. فأهتم بكتب الآليات المتحركة وأصولها يونانية، كتب العشق وهي مترجمة عن الفارسية، الحيوانات الأخلاقية الرامزة وترجع للقصص البوذية، الشاهنامة: ملحمة فارسية، كليلة ودمنة، أصولها فارسية وهندية، مقامات الحريري أصولها عربية، «بستان» سعدي، و«خمسة» نظامي مخطوطان فارسيان. عجائب المخلوقات وهي أعمال نثرية مصورة، وصور الغلمان. الصور الجدرانية، التصاوير الزخرفية بالتلوين والفسيفساء، والنحت البارز، وصور الحمامات وفيها صور جداريه لأشكال آدمية.

وقد توزعت فنوات التصوير الإسلامي على القصور والمساجد والحمامات والكتب.

التصوير في القصور:

من المؤسف أن الكثير من الآثار التصويرية قد أتت عليها الأيام فلم يصلنا منها غير بعض الرسوم الحائطية كالتي عثر عليها المكتشف «موزيل» عام 1898 في قصر قصير عمرة، ومثلها ما عثر عليها في سامراء، فقد عثر في قصر الجوش الخاقاني من العهد العباسي على صور كثيرة خاصة في أجنحة الحريم منها صورة تمثل راقصتين في وضع متماثل يفصل بينهما طبق فاكهة، وقد تشابكت ذراع إحداهما بالأخرى وتحملان بيديها صحنين وباليد اليمنى تحمل كل منهما دورقاً ترسله خلف رأسها وعليها ملابس واسعة تكثر فيها الطيات وتضع كل منهما وشاحاً على ذراعيها.

كما عثر على بعض الآثار التصويرية مؤخراً في مدينة نيسابور الإيرانية ويعود إلى الفترة الأولى من التاريخ العباسي، كما عثر في قصر الحيدر الغربي (حمص) وخربة المفجر على مائتي وخمسين صورة متأثرة بالأسلوب الروماني البيزنطي، ومن المعروف أن القصر بني في زمن الخليفة هشام بن عبد الملك حوالي 730م.

والرسوم الحائطية التي عثر عليها والتي يمكننا أن نقول بأن الخواص الفنية لهذه الفترة كانت متمثلة فيها بأحسن أشكالها، لسبب رئيسي هو أن القصور عادة لا تسلم أمور تزيينها إلا إلى خيرة الرسامين والذين عليهم أن يعالجوا فنهم بما يرضي الذوق السائد من ناحية وما يؤكد إمكاناتهم العالية وما يعكس الطبيعة الاجتماعية الخاصة للملوك والأمراء آنذاك من ناحية ثانية.

وإذا كانت الصور المرسومة على جدران وسقوف قصير عمره[1] في بادية الأردن والذي يعود تاريخه إلى ما بين 711 ـ 715م أيام الخليفة الوليد بن عبد الملك ـ توحي أشكالها الزخرفية والرمزية والمناظر التي فيها بتأثر على شيء من الوضوح بالأسلوب الهلنستي الذي تغلغل في آسيا بعد حملة الاسكندر، فإن الرسوم الحائطية في القصر الذي عثر عليه في سامراء تشير إلى تأثير الفن الساساني عليها وقد نرى التأثيرين موجودين جنباً إلى جنب في بعض الأحيان مضافاً إليهما تأثيرات أخرى كالتأثيرات الهندية وربما الصينية والإغريقية والرومانية منفصلة أحياناً ومتداخلة أحياناً أخرى، وقد تبدو في طبيعة أدائية تارة وتارة في رمز استلهم كعامل تزييني «كالأجنحة المتناظرة والأشرطة المتموجة التي يبدو أنها مستعارة من تيجان الملوك والأكاسرة».

وقوام هذه الرسوم أشكال مختلفة من آدمية وحيوانية ونباتية، فالصور التي على جدران قصر قصير عمرة تحمل للمشاهد مناظر مختلفة من الصيد والرياضة وأبراج السماء ومجالس الملوك والأمراء (ولعل من هذه الرسوم رسم للخليفة) ومشاهد الاستحمام ورسوم أعداء الإسلام وراقصات عاريات ومرتديات إلى استخدام العناصر النباتية لملء الفراغات أسوة بما كان موجوداً في المعابد، ويظل الهدف الزخرفي واضحاً في كل تلك التشكيلة الفنية ضمن تقنية بيزنطية تقوم على توزيع فسيفسائي وزجاجي ملون ومذهب موزع على شكل مكعبات صغيرة.

وقد وصف جورج مارسيه المزج الذي قام به الفنان المسلم والذي

---

(1) في عام 1898 كشفت التنقيبات 33 حماماً صغيراً ومنزلاً من العهد الأموي على بعد حوالي خمسين كلم إلى الغرب من الرأس الشمالي للبحر الميت، تمثل الرسوم الجدرانية «لقصير عمره» توضح فيها التنوع في المواضيع والانتقال المفاجئ من وحدة بصرية إلى أخرى، وهذه أحدى سمات الفن الجداري في العصور المتأخرة.

عثر عليه في أحد الآثار المكتشفة في سوريه قائلاً «أن القوس وتحوير الأوراق وطريقة الفنان تذكرنا بالفن الهلنستي المتجلي بالألواح العاجية البيزنطية ذات الموضوعات الدينية. بينما الأشياء التي تدل على تأثير ساساني قليلة جداً ولا بد أن الفنانين كانوا من السوريين الذين أسلموا حديثاً ومن الممكن الاعتقاد بتدخل بعض النحاتين الأقباط في تزيين بعض الألواح»[1].

وإذا كانت رسوم الأشخاص في الآثار التي وجدت في سوريا في هذه المرحلة ذات تقنية هلنستية من حيث تركيب الحجم والدلالات الجزئية التي فيها فأن الرسوم التي عثر عليها في بلاد ما بين النهرين وبلاد فارس والتي تمثل مناظر لراقصات وموسيقيين وحيوانات وطيور، رسمت بالأسلوب الساساني حيث يلعب كل من اللون والخط دورين متداخلين وحيث يبدو الرمز أكثر بعداً وغوراً.

وقد نلمح بوضوح أيضاً تأثيرات لفنون آسيا الوسطي في التفاصيل الدقيقة ويرى عالم الآثار «هرزفيلد» بأن ثمة ثلاثة أساليب كانت تسيطر على الفن الإسلامي في الفترة العباسية منها أسلوب التقليد للفن الهلنستي. أما الأسلوب الثاني فيتمثل باستخدام المربعات والمعينات والأشكال الكوكبية والتي تقوم على صيغ نباتية محورة كثيراً عن مثيلاتها في الطبيعة وهو أسلوب ذو طابع ساساني، أما الأسلوب الثالث فهو

---

(1) في دمشق وجدت في قصر الظاهر بيبرس 668هـ. المسمى قصر الأبلق صورة لمائة أسد على واجهته الشرقية مرسومة بلون أسود على أرضية بيضاء، واثنا عشر أسداً على واجهته الشمالية وصورها بلون أبيض على أرضية سوداء.

وفي حلب وجد في دار الملك رضوان 589هـ. صور مزينة برسوم بشرية تمثل جماعة يعزفون على آلات موسيقية وصور أزهار ذات اللون جميلة وصوراً لأسود، وقد احترقت هذه الدار وأعيد بناؤها ثم زينت فيها الزخارف والصور الجميلة فأطلق عليها اسم جديد هو دار الشخوص.

محلي من بلاد ما بين النهرين ويقوم على وضوح في رسوم الأجزاء من عناصر نباتية أو حيوانية ضمن تشكيلة جديدة توضح العلاقة بين الأجزاء «تتصل ورقة الكرمة المصحوبة بعنقود هرمي بساق مرنة تلتف».

التصوير في المساجد:

تميزت المساجد بوجود الزخارف خاصة استعمال الفسيفساء كفن زخرفي كما في الجامع الأموي فقد ضم لوحات وهي نماذج من الأشجار والنباتات. أما الجامع الطولوني فقد زين بالفسيفساء الخزفية والرخامية. كذلك قبة الصخرة فقد وصفه «دافيدو» بقوله: «من الأرض وحتى الوسط مغطاة بألواح كبيرة كلها في لوحة واحدة من أجمل أنواع الرخام البراق. وعن الوسط نحو الأعلى إلى القمة كلها فسيفساء غنية جداً بالتصاميم الكثيرة من الأغصان والورود والأزهار الجميلة».

وعن التصوير في المساجد سنورد بعض النصوص: يقول محمد عبد الجواد هناك تصوير في المساجد منها مسجد دمشق الذي وصفه الشيخ شمس الدين المقدسي، وكان قد زاره سنة 775هـ. فقال: حيطانه كانت مبلطة إلى قامتين بالرخام المجذع، ثم إلى الشقق بالفسيفساء الملونة المذهبة، بها صور أشجار وأمصار وكتابات على غاية الحسن والدقة ولطافة الصنعة، وكل شجر أو بلد مذكور إلا وقد مثل على تلك الحيطان. ويذكر أيضاً «هذا وقد ذكر هذا الجامع ابن جبير وابن بطوطة في رحلتيهما بما لا يقل عن ذلك الوصف».

وتورد جريدة «لغة العرب» في مقال عن آثار سامراء التي بناها المعتصم العباسي في أوائل القرن الثالث الهجري ما يأتي: أعلن عن اكتشاف قام به العالم هرتسفيلد) الذي قال عن اكتشافه: أنه وجد جامعاً كبيراً ومنارة، وهي التي تعرف بالملوية، ووجدت أعمدة من الرخام، وما يزينه من الداخل من نقوش مطبوعة، وتصوير ملون، وفسيفساء».

وقال المقريزي في خططه عن جامع الفيلة الذي أنشأه الأفضل شاهنشاه في أواخر القرن الخامس الهجري ما نصه: «إنما خيل له جامع الفيلة، لأن في قبلته تسع قباب في أعلاه ذات قناطر، إذ رآها الإنسان من بعد شبهها بمدرعين على فيلة، كالتي تفعل في المواكب أيام الأعياد وعليها السرير، وفوقها المدرعون أيام الخلفاء».

هذا وقد عثر على بلاطتين خزفيتين في مصر المملوكية، أولاهما ويعود تاريخها إلى القرن السابع عشر، وتمثل الأماكن المقدسة في المدينة وبخاصة المسجد النبوي الشريف والثانية، وتمثل مكة وفي وسطها الكعبة الشريفة، وهي عبارة عن بلاطة مربعة يعود تاريخها إلى القرن الثامن عشر.

كما توجد لوحة ثالثة (الخوافق والجهات الأربع) وتمثل رسماً فلكياً جغرافياً دائرياً، الكعبة مركزه، كتبت فيه أسماء البلاد الإسلامية على حافة الدائرة واتصلت جميعها بخطوط متجهة إلى الكعبة وعرف الركن الذي به بالحجر الأسود، بالركن الأسود. أما الأركان الأخرى، فهي الركن اليماني (جنوباً) والعراقي (شمالاً) والشامي (غرباً) نسبة للبلاد التي يشير إليها على وجه التقريب مع ملاحظة أن الشمال مبين في أسفل الخريطة وفقاً لما جرى عليه الخرائطيون العرب.

التصوير في الكتب

فبالرغم من أن العرب قد عرفوا صناعة الورق منذ بداية القرن الثامن الميلادي كما تؤكد ذلك عدة دراسات يعتمد عليها لم يصلنا من التصوير على الورق شيء على الإطلاق مما يمكننا أن نحدد خطوط تطورها التي وصلت إلى ما وصلت إليه من دقة وإتقان وتعبيرية على يد فناني المدرسة البغدادية خلال الفترة الممتدة على طول سنوات ما بين 1150م ـ 1400م وهي الفترة التي يطلق عليها جورج مارسيه اسم

الفترة الثالثة الإسلامية والتي كان أن رأينا معجزة إبداعاتها في تصوير الفنان الإسلامي المشهور يحي محمود الواسطي والذي يعتبره المؤرخ ميخائيل عواد «شيخ الفنانين وأستاذهم وإمامهم في هذا الفن الجميل» وذلك في مخطوطة «مقامات الحريري» الموجودة في المكتبة الأهلية في باريس والتي كان قد كتبها ورسم لها الواسطي عام 1237م.

وليس غريباً أن لا نعثر على شيء من التصوير على الورق لهذه المرحلة المهمة من تاريخ الفن الإسلامي بعد أن افتقدنا الكثير منها حتى في الصور الجدارية والتي هي أكثر ثباتاً وديمومة من الورق وبعد أن تعرضت المكتبات العربية لما تعرضت له من إبادة وإتلاف خلال فترات مختلفة من التاريخ الإسلامي، إلا أن ما يجب أن نفترضه هو أن في الرسم على الورق لا بد وأن يكون قد سبق النماذج التي عثرنا عليها خلال القرنين التاسع والعاشر الميلاديين، وهذا ما يذهب إليه الدكتور زكي محمد حسن بالاستناد إلى بعض المقولات التاريخية منها قوله «المراجع التاريخية والأدبية تشهد بأن الفنانين المسلمين كانوا يزينون المخطوطات بالصور منذ القرن الثاني الهجري (الثامن ميلادي) فإن ابن المقفع لما ترجم كتاب كليلة ودمنة جعله مصوراً وكتب في باب عرض الكتاب» وينبغي للناظر في هذا الكتاب ومقتنيه أن يعلم أنه ينقسم إلى أربعة أقسام وأغراض أحدها... والثاني إظهار خيالات الحيوانات بصنوف الألوان والأصباغ ليكون أنساً لقلوب الملوك ويكون حرصهم عليه اشد للنزاهة في تلك الصور كما كتب أيضاً: «قد ينبغي من كتابنا هذا أن لا يجعل غايته التصفيح لتزويقه بل ليشرف على ما تضمن من الأمثال».

لقد ترجم عبد الله ابن المقفع كتاب «كليلة ودمنة» إلى العربية في صدر الدولة العباسية إبان حكم الخليفة العباسي أبي جعفر المنصور، لتطبق شهرة الكتاب منذ ذلك التاريخ (القرن الثالث عشر ميلادي)

الأفاق لا في التراث الإسلامي فحسب بل والإنساني كله، ولتكون حكاياته الممتعة وحياً لا ينضب للمصورين المسلمين على مر العصور، ولعل أشهر هذه الرسوم تلك الموجودة بمخطوطة الكتاب المصورة والمحفوظة في المكتبة الأهلية بباريس[1]، وتاريخها يرجع إلى سنة 1230م.

والجدير بالذكر إن أغلب المخطوطات العربية في القرن الثالث عشر إنما هي ترجمات مختلفة (لكليلة ودمنة) عن الفارسية ولترجمات أخرى عن اليونانية في علوم الطب والحيوان والطبيعة والنبات.

وانتهج المصورون في رسم هذه الموضوعات، أسلوباً سهلاً مستمداً من تقاليد الفنين المسيحي الشرقي والساساني، ولكنه أسلوب طبع بروح الإسلام. وتتجلى في هذه الرسوم أو المنمنمات خصائص التصوير الإسلامي في ذلك العصر كما عرفناها من خلال الأداء المتميز لمدرسة من أشهر مدارس التصوير الإسلامي وهي مدرسة بغداد التي اتسمت ببعض الخصائص من مثل التعبير عن المنظر البري برسم شجرة أو شجرتين، وبأسلوب زخرفي محور، استخدام الفنان للألوان الصريحة الزاهية البراقة، واحتذاء الفنان الأساليب الساسانية في تصوير الحيوانات وصدقه في التعبير عن الطبيعة وميله بشكل عام إلى عكس عالم من حيوانات ونباتات وأشجار عكساً زخرفياً في لوحاته.

وقد عبر التصوير الإسلامي عن ضرورات العصر في التزين

---

(1) إن ثروة المكتبة الأهلية في باريس من الآثار الشرقية لا نظير لها. وهي مؤلفة على الأخص من المخطوطات. وقد جمعت هذه المخطوطات منذ عهد لويس الثالث عشر، وذلك عندما استولى عليها (دو سانسي) سفير فرنسا في القسطنطينية ثم تابع (كولبير) إرسال البعثات إلى الشرق للحصول على مخطوطات أخرى. وفي مصر استولى بونا بارت على آثار عديدة بواسطة (مونج)، ثم أضاف إلى هذه المجموعات ما أقتني وما أهدى إلى السلطات ولقد جمعت الميداليات القديمة والنقود والخرائط وغير ذلك إلى جانب المخطوطات.

والفن، في العصر العباسي خاصة واتخذ منحىً مختلفاً عما كان مألوفاً. فقد ظهر كأعمال شرح وتفسير لبعض المؤلفات العلمية والطبية والفلكية. وأحد هذه الأعمال المبكرة نجدها في كتاب الصوفي (صور الكواكب الثابتة)[1] الذي يعود تاريخه إلى عام 1009م[2].

ونرى أن الكتب العلمية هي التي ساعدت بدورها على أن تثبت التقاليد الفنية للتصوير الإسلامي كما وساعدت على وضع نهج إبداعي وتقاليد زخرفية راسخة. ونرى الإبداع كذلك في الكتب الأدبية والفكرية ككتاب ألف ليلة وليلة والذي يعتبر من أهم الكتب الأدبية القصصية والمؤلف من مجموعة قصص تعود إلى عهود مختلفة وقد ترجم إلى الفرنسية وقام الفنان روجيه بيزومب الفرنسي (ولد عام 1913) برسم قصة ألف ليلة وليلة[3] بالليتو الملون وقد أصدرتها المكتبة الوطنية الفرنسية في باريس.

كما نرى الرسوم التسجيلية في الكتب العلمية، والكتابة والزخرفة في الكتب المخطوطة تختلف عن كل أنواع التداخلات الخطية مع عناصر الفن الأخرى.

وقد كان التصوير ملوناً في الكتب العلمية أحياناً، وكتب الصيدلة

---

(1) أقيم معرض للفن في صالة الفنون الجميلة في سنة 1925 تضمن آثاراً فنية من الصين واليابان وإيران. وكانت هناك المعروضات المزينة بالخط الجميل وبالكلمات العربية ومنها منمنمة برقم 384 تمثل الإجرام السماوية، مأخوذة من مخطوط (صور الكواكب) من القرن الثالث عشر. وهذه الصورة هي أقرب إلى أعمال بيكابا، كذلك إلى أعمال ماتيس.

(2) يعتبر عام 1009م تاريخاً فاصلاً بين الفنون العربية الإسلامية ذات التأثيرات البيزنطية وبين الفن العربي الإسلامي الخالص ذات السمات الخاصة التي ميزته عن فنون العالم الأخرى. وهو يعد تاريخ ظهور أول منمنمة عربية إسلامية تملك الخصائص المعينة وذلك في بلاد الرافدين.

(3) لقد عرف الغرب العالم العربي من خلال ألف ليلة وليلة التي ترجمت إلى جميع اللغات الأوروبية في أكثر من ثلاثمائة طبعة واشترك الفنانون في تصوير أحداث الليالي ولكن بأسلوب غربي وشرقي.

والعقاقير والطب والحيوان والنبات. ومن أهم التصاوير في الكتب العربية: الصور الطبية منها بيطرنامة الموجودة في دار الكتب والوثائق القومية. المفردات الطبية في الخزانة التيمورية ـ دار الكتب. تركيب العين لحنين بن اسحق ـ الخزانة التيمورية. وهناك الخرائط والمصورات الجغرافية كصور الأقاليم السبعة لأبي زيد البلخي وتاريخه القرن الرابع الهجري ونزهه المشتاق في اختراق الآفاق لمحمد الأدريسي ويعود إلى سنة 1153، والمسالك والممالك لأبي قاسم بن حوقل ويعود للقرن الرابع الهجري.

أما كتب الرحلات فهناك نخبة الدهر لشمس الدين الدمشقي. وصور المحركات الحربية نجد منها ستة مخطوطات وهي: تعبئة الجيوش للينانوس وتعود للثامن الهجري. والأنيق في المجانيق لارنيقا الزردكاش سنة 867هـ. والسؤال والأمنية لمحمد بن زيد اليماني سنة 801هـ. والجهاد والفروسية للأشرفي. واللغز والمنافع للمجاهدين بالمدافع لابن زكريا الأندلسي، وتحفة الموازين لمن أراد الرئاسة من أهل القوانين.

كما كان هناك كتب مصورة تعنى بالهندسة والميكانيك كعلم الساعات والعمل بها لرضوان بن محمد الخراساني، والحيل الجامع بين العلم والعمل لابن زازي الجذري وعين الحياة في علم استنباط المياه لأحمد الدمنهوري ومعين الطلاب في عمل الأسطرلاب لعمر بن يوسف.

وعن الصور الأدبية والتاريخية فنجد أهمها كليلة ودمنة لأبن المقفع ويعود لسنة 132هـ. والدر المنظم في السر الأعظم لكمال الدين بن طلحة وتاريخه سنة 652هـ. وعن الخيل نرى كتاب البيطرة وإنتاج الخيل للحسن بن الأضفي. كما نجد الصور العلمية في عجائب المخلوقات للقزويني وحياة الحيوان للدميري وتقويم الكواكب السبعة السيارة (اليمن) في القرن التاسع الهجري ونزهة الأبصار في الأقاليم وملوك الأمصار لحاكم البقاع، ومسالك الأبصار في ملوك الأمصار لفضل الله العمري سنة 749.

لقد ظهرت مدارس لفن التصوير الإسلامي نجملها فيما يلي:

1 ـ مدرسة بغداد: التصوير السلجوقي وذلك في القرن الثالث عشر ومن أشهر مصوري هذه المدرسة: الواسطي وعبدالله بن الفضل (وأشهر ما عثرنا عليه من رسومه منمنمة من كتاب خواص العقاقير رسمه سنة 1222م. محفوظة في المكتبة الوطنية بباريس)، وكان أغلب تصويرهم للكتب العربية، كمقامات الحريري، وعجائب المخلوقات للقزويني. فقد امتازت هذه المدرسة بأنها عربية أكثر منها إيرانية. وأقدم المخطوطات التي ترجع إلى هذه الفترة كتاب في البيطرة كتب في بغداد عام 1209م. وهو موجود بدار الكتب المصرية بالقاهرة، وهي ترجمة لكتاب خواص العقاقير (ديو سكوريدس). كما توجد مخطوطة أخرى للكتاب نفسه محفوظة بمتحف طوب كوبر سراي في استنبول، وكتب عام 1224م[1] وفي النسختين أطباء يحضرون دواء أو جراحين يقومون بعمليات جراحية.

---

(1) يقال إن أجمل المنمنمات يبدأ تاريخها بمخطوطة ديو سكوريدس، وقد تميزت بدقة الملاحظة وبجمالها الزخرفي، وبالصفة الواقعية لرسومها. ويعتقد أنها نسخت من قبل عبد الله بن الفضل وزوقها فنان غير معروف وإن مرحلة النضوج التام ممثلة خير تمثيل في منمنمة عزة مزدوجة في نسخة من مخطوط «رسائل إخوان الصفا» وهي موسوعة علوم تعود إلى القرن العاشر وهاتان المنمنمتان في مخطوطة جاء في خاتمتها أنها نسخت في بغداد سنة 1287، وهي تمثل الأسلوب البغدادي الخالص في أوج عظمته.

وقد تمثل في هذه المدرسة ما خلفه لنا رسامو هذه الفترة من صور داخل المخطوطات. وأكثرها ترجمات للقصص مثل كليلة ودمنة أو ترجمات لمؤلفات يونانية في علوم الطب والنبات والحيوان والطبيعة إضافة إلى الكتب الأدبية كالمقامات والمؤلفات الإسلامية كعجائب المخلوقات.

وأشهر ما وصلنا المخطوطات العديدة لمقامات الحريري المصورة وأقدمها وأشهرها نسخة الفنان يحي الواسطي للمقامات والمحفوظة بمكتبة باريس الأهلية، والجدير بالملاحظة أن هذه المخطوطة هي أول عمل في التصوير الإسلامي يعرف منشؤه على وجه التحديد. كما أنها تعد من أهم المخطوطات إفصاحاً عن الخصائص الفنية لمدرسة بغداد في التصوير الإسلامي. ولعل وجود هذه المخطوطة بما لا يدع مجالاً للشك في تلك المقولة الخاطئة والشائعة حول الفن الإسلامي وكيف إنه غير إنساني ولا يفصح عن شخصية مبدعة. فنحن مع مخطوطة الواسطي إزاء شخصية فنية متبلورة، ولها سماتها المتميزة، ورؤيتها الواضحة والخاصة، لواقع مجتمعها وعصرها.

ومع أن الواسطي جمع في منمنماته بين التأثيرات المسيحية الشرقية والتأثيرات الإيرانية، إلا أنه خلق من كل ذلك أسلوباً إسلامياً خاصاً به من ناحية، وخاصة التصوير الإسلامي من ناحية ثانية، فلقد تجلت في هذه الأعمال خصائص مدرسة متقدمة وأصيلة من مدارس التصوير الإسلامي هي «مدرسة بغداد» حتى اعتبرت مخطوطة الواسطي، أكمل مثال لهذه المدرسة في التصوير، وأوضح نموذج وصل إلينا لمنهجها في الرؤية والأداء، وقد كان لتنوع موضوعاتها، ما بين مشاهد الطبيعة والحياة اليومية والدينية والقضائية، وما عبرت عنه من أشكال العمارة والبناء، أثره في كونها أضحت خير شاهد على هذه الفترة الهامة من تاريخ الحضارة الإسلامية.

كما كانت المقامات نفسها مرآة صادقة لمشاكل العصر وصراعاته وطبيعة علاقاته وتركيباته الاجتماعية. كانت منمنمات الواسطي تنويعة تشكيلية وبصرية على اللحن الاجتماعي الناقد الذي عزفه الحريري بمقاماته، وإن لم تكن بحال مجرد تابع للعمل الأدبي.. وإنما تحدد فضل العمل الأدبي في أنه كان مصدر وحي وإلهام فجرا الطاقة الإبداعية لدى الفنان الكبير، فكانت المقامات المكتوبة بالنسبة لموهبته محض متكأ مبدئي انطلق منه الفنان ليحلق في آفاق عالية، ولذلك كان من الطبيعي أن يتجاوز الواسطي عن الكثير من أحداث المقامات المكتوبة ويقف عند بعضها فحسب، هذا البعض الذي كان قادراً أن يعطي الفنان أقصى قدراته على التصوير والتعبير.

والجدير بالملاحظة أن تلك المشاهد التي استوقفت الفنان في المقامات الحريرية، كانت هي المشاهد المفعمة بإمكانات هائلة على تصوير أعرض القطاعات في المجتمع العربي الإسلامي وابرز اللمحات فيه، وتلك القادرة بذاتها على أن تشكل أكثف اللحظات المعطاة من ناحية التشكيل، أو بصيغة أخرى، لقد نجح الواسطي في استخلاص كل الممكن التصويري من المقامات الأدبية، ولذلك فليس غريباً أن نعرف من قراءتنا لتاريخ الأدب والفن، أن هذه المقامات قد التف حولها المصورون في مختلف العصور يستلهمونها في منمنماتهم، حتى وصل التصوير الإسلامي إلى القمة من خلال محاولاته العديدة والمتصلة لتصوير المقامات. وبرغم السمة الزخرفية الواضحة التي تغلب على منمنمات الواسطي لمقامات الحريري في معالجاته الموضوعات المختلفة، إلا أننا لا نبالغ إذا قلنا أن أداءه اتسم بقدر كبير من الواقعية بمنظور عصره، ونكاد نطل من خلال أعماله على بانوراما كاملة وعريضة.. بملابسه وأزياءه وأسواقه ومتاجره ومساجده وسفنه وعماراته وملاعبه وعاداته وتقاليده الاجتماعية (الرقص، العزف، العادات الطقسية

الدينية، دفن الموتى، الولادة، الختان، الزواج) وكل ما يخطر على البال من التفاصيل الدقيقة للحياة بكل جوانبها ومناشطها.

وبانتقالنا إلى السمات الفنية الخاصة بفن الواسطي، فسيلفت أنظارنا للوهلة الأولى مفهومه الخاص والمتميز للمنظور، فقد ابتكر منحاه الخاص في التعبير عن البعد الثالث دون التزام بقواعد المنظور الهندسية، ويكاد منظوره يكون منظوراً معنوياً، يتأتى عن طريق تسليط الضوء على بعض عناصر اللوحة دون سواها، أو بإسباغ الأهمية على أجزاء في العمل، عن طريق المساحة واللون والكثافة والنغمة، تجعلها أول شيء تراه عين الرائي، والواسطي بهذا المنهج يؤدي بطريقة تشعر المشاهد بوجود الأبعاد الثلاثة دون الارتباط بقواعد المنظور، ويقتصر الواسطي في منمنماته على استخدام عدد محدود من الألوان، ويكتسب اللون المفرد في أعماله أهمية فكرية وشعورية وحسية بقدر علاقته بالألوان المحيطة، وتتميز الشخوص في رسومه برؤوس كبيرة الحجم، وبرغم لا واقعية النسب لدى شخوصه إلا أنهم يفيضون بالحياة والحيوية، والوجه في أعماله ليس وجهاً نمطياً وإنما كان محايداً في تعبيره، كما لا يغيب عن المشاهد محاولاته للتعبير عن مضمون الشخصية المرسومة من خلال حركات الأيدي والأجسام.

ومن الخصائص الخاصة بالفنان الواسطي وهي خصائص عامة في رسومه اشتملت عليها وهي: تجاوزه حدود الإطار، فلم تتقيد رسومه بإطار خارجي تقليدي بل بقيت سابحة في الفراغ، وتركيزه على الموضوع مباشرة وعدم وجود ربط للعناصر في اللوحة، وألوانه الطبيعية والذاتية.

أما السمات المشتركة بينه وبين مدرسة بغداد[1]، فسنجد أنها

---

(1) إن تعبير مدرسة بغدادية أصبح يرمز إلى أعمال كثيرة لم يكن مصدرها بغداد فقط بل ظهرت في بلاد الشام والمغرب ومصر، لكن طغيان الخصائص البغدادية على نتاج هؤلاء الفنانين من هذه البلاد وضعهم جميعاً تحت شمولية هذه التسمية.

تتلخص وبشكل رئيسي في التناول الزخرفي للعالم، فالطبيعة تنعكس في أعمالهم انعكاساً زخرفياً، فمثلاً حينما يصور الواسطي قصراً أو بناية لا يهتم بالحقيقة البصرية الواقعية للقصر أو البناء، وإنما يحوره تحويراً زخرفياً يشير إشارة رامزة لهذا القصر أو تلك البناية، أو حينما يستدعي خلفية من الطبيعة لشخوص منمنماته نراه يكتفي بشجرة أو شجرتين لا أكثر ليوحي لنا بالطبيعة كلها، فالتمثيل الطبيعي هنا ليس همه الأساسي وإنما التمثيل الدلالي أو الإشاري. والواسطي شأنه شأن مدرسة بغداد في التصوير، لا يلقي بالاً لتفاصيل أجزاء الجسم أو التشريح بالمعنى الحديث، ولا يلتزم النسب بين الأعضاء، وقد يجمع بين مشهدين في صورة واحدة، وبرغم ما تبدو عليه الوجوه من حيادية التعبير وكأنها أقنعة إلا أن مسحتها العربية لا تغيب عن المشاهد، فتلوح على الأشخاص مسحة راقية وتغطي وجوههم لحى سوداء فوقها أنوف قنى مع مهارة في التعبير عن حلة الجماعة والأفراد. ودقة في رسم دقائق زركشة الملابس وأنواع الأزهار والرياحين التي كان يكثر الناس منها في حدائقهم ومنازلهم.

ومن أبرز ما يميز هذه المدرسة ابتعاد أتباعها عن مبدأ محاكاة المحسوس وإسقاطهم لما يعرف بقواعد المنظور. ينأى المصور عن التقيد بالنسب الخارجية للعناصر المرئية ويذهب نحو التسطيح، كما يعتمد على بعدين الطول والعرض، وليس هناك بعد ثالث، لا عمق ولا منظور أفقي. فكان في هذه المدرسة أسلوب خاص في تصوير الطبيعة والأشخاص والأشياء، يختلف عما ساد في الشرق الأقصى أو الحضارة البيزنطية. كما تظهر خصوصية هذه المدرسة في تصوير المشاهد الداخلية والتي أصبحت مشاهد خارجية يمكن أن تتحرك أمام المشاهد بمعزل عن أي جدار يفصل بينها وبينه.

2 ـ المدرسة الإيرانية المغولية: القرن السابع والثامن

الهجري، الرابع عشر والخامس عشر ميلاديين: فيها نجد التأثير الصيني واضحاً وشديداً، خاصة في كتاب منافع الحيوان لأبن بختيشوع، وقد ظهر في هذه المدرسة أثر الواقعية في المناظر الطبيعية الصينية، أما أقدم مخطوطة في هذه الفترة فهي نسخة إيرانية من منافع الحيوان لأبن بختيشوع وهي موجودة في مكتبة مورجان بنيويورك، وأشهر الرسوم ما وجد في (جوامع التاريخ) كتاب للوزير المؤرخ رشيد الدين فضل الله الهمداني.

يوجد أربع مخطوطات من الكتاب إحداها في مكتبة جامعة أدنبرغ رسمت سنة 1307 وهي مؤلفة من مئة وإحدى وخمسين صفحة والثانية رسمت سنة 1314 وهي مؤلفة من تسع وخمسين صفحة ومحفوظة في المكتبة الوطنية الملكية الآسيوية بلندن. والنسختان الأخيرتان في مكتبة ضروى كوبر سراي في استانبول. وقد زينت هذه المخطوطات بأكثر من مئتي منمنمة تحمل طابعاً أسيوياً ومنها مجموعة تمثل أهم مراحل سيرة الرسول محمد، منذ الولادة، فنتعرف إلى النبي طفلاً تحمله الملائكة أمام عيني أمه آمنة ثم فتى يشير إليه الراهب بحيرى، ثم رجلاً ذا لحية سوداء يحمل بيديه الحجر الأسود أمام باب الكعبة، كما نراه محاوراً أبا بكر، وفي أخرى مخاطباً حمزة وعلي، كما نرى منمنمة وفيها يبدو الرسول ممتطياً البراق في إسرائه من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى.

وفي هذه المدرسة أيضاً نجد مخطوطاً ثانياً وهو نسخة من «الآثار الباقية عن القرون الخالية» لأبن ريحان البيروني، محفوظة في مكتبة جامعة أدنبرغ ويعود تاريخها إلى سنة 1307 وتحتوي على أربع وعشرين منمنمة يغلب عليها الطابع العباسي. في بعضها نرى الرسول فوق المحراب في حجة الوداع، وفي أخرى نراه ممتطياً جملاً وفي جواره يسوع المسيح يمتطي حماراً، بينما يطل النبي أشعيا عليهما من شرفته.

إن مخطوطي (جوامع التاريخ، والآثار الباقية) عربيان وقد دونا في تبريز في مطلع القرن الرابع عشر.

تمتاز جميع صور هذه المخطوطات باستطالة رسم أجسام الرجال ونلاحظ على صور هذه المدرسة إضافة إلى الأثر الصيني في الرسم والتكوين وتضمينها صور الحيوانات الخرافية الصينية، مزيج من غطاء الرأس فللمحاربين أنواع كثيرة من الخوذات وللنساء قلنسوات مختلفة بعضها مزين بريش طويل، وللرجال ضروب شتى من القلنسوات والعمائم. وقد ساعدت هذه الرسوم على معرفة أنواع الملابس والموضات في هذا العصر.

3 ـ مدرسة التصوير التيمورية: في إيران في القرن التاسع الهجري الخامس عشر ميلادي: أهتم تيمورلنك الذي اتخذ سمرقند عاصمة له وجمع فيها أشهر الفنانين وأصحاب الصناعات الدقيقة من مختلف البلاد للعمل على تجميلها ومنهم المصور (جنيد) نقاش السلطان الذي عمل في بلاط السلطان الجلائري وغياث الدين احمد. والذي قام بتزويق مخطوط (خواجد كرماني) الموجود في المتحف البريطاني والمشتمل على أقدم نماذج توقيعات المصورين. وكذلك استقدم المصور (أستاذ عبد الحي) والذي كان تلميذاً للمصور شمس الدين والخطاط مير على التبريزي مبتكر الخط (النستعليقي)[1]. وقد نال فن العمارة اهتمام تيمور أيضاً وحفلت سمرقند بالعديد من العمائر المغطاة بالبلاطات الخزفية الدقيقة والزخارف

---

(1) لقد طور مير علي خط التعليق (الذي اخترعه الإيرانيون) فأدخل عليه شيئاً من النسخ واسماه لذلك (نستعليق) وهو الخط الذي اعتمده الإيرانيون فبرعوا في كتابته وتفردوا بإجادته، وأصبح خطهم المميز الذي نطلق عليه اسم الخط الفارسي. ويكمن جمال الخط الفارسي في ليونة استداراته وفي ضآلة خطوطه القائمة وامتلاء مداته، حتى ضرب المثل بروعته فقيل (فارسي شكرست) أي الفارسي حلو كالسكر. وإنه كالوجه الجميل لا تحتاج معه الحسناء إلى المساحيق والأصباغ.

والتي أظهرت نماذجها في التصاوير المعاصرة. ولكن جميع هذه الأعمال لم تقضِ على تبريز وبغداد كمركزين فنيين في العالم الإسلامي.

أما النماذج التي ترجع إلى تلك الفترة قليلة إلا أنها تعكس الأسلوب الفني الذي كان متبعاً آنذاك والمتمثل في احتفاظ الرسوم الآدمية بالكثير من الملامح المغولية بالإضافة إلى بعض العناصر المغولية الأخرى مثل الأشجار العالية والجبال والتلال المشكلة على هيئة الإسفنج والحزم النباتية الصغيرة والألوان الساطعة الغير متدرجة.

لم يقتصر فن التصوير في تلك الفترة على الأخذ عن الفن المغولي بل ظهرت فيه بعض سمات التجديد ممثلة في الاهتمام برسوم العمائر وزخرفتها والتي ظهرت بوضوح في مخطوط (همای وهمايون) لخواجه كراما ني. كما روعيت الدقة بين النسب الآدمية والعمرانية، كما ينسب إلى تلك الفترة تصاوير بالحبر الصيني وبالأسلوب الصيني.

والصحوة الفنية التي شهدها العصر التيموري بدت ملامحها القوية في عصر شاه رخ، حيث أقام علاقات صداقة مع الصين، وكان قد اتخذ هراة عاصمة له وجعلها مركزاً للثقافة والفن في وسط آسيا وجمع فيها أرباب الفن والعلم والأدب كما أنشأ بها مكتبة وضم إليه مجموعة من المصورين مثل «ميرزا غياث الدين» وخليل الذي كان أحد المصورين الأربعة الذين كانوا مفخرة إيران في ذلك الوقت وقد اعتبر خليل من عجائب عصره. وقد عملوا جميعاً على إخراج مجموعة من أجمل المخطوطات مثل مخطوطة «كليلة ودمنة» 1430 المحفوظة في متحف توبكابي باستنبول ونسخة من الشاهنامة سنة 1430 المحفوظة في المتحف البريطاني وشاهنامه أخرى 1440م موجودة في المكتبة الآسيوية في لندن.

أما أهم المخطوطات المنجزة في هذا العصر «مخطوط معراج نامة» كتاب الأنبياء الذي كتبه الخطاط ملك بخشن لشاه رخ سنة 1436 ومعه

بلغ فن الكتاب التيموري القمة وفيه النص باللغة الإيغورية مضاف إليها كتابات باللغة التركية والعربية والفارسية ترافقه مجموعة من إحدى وستين منمنمة تصور رحلة الرسول على السماء السابعة، ابتداءً من منمنمة يظهر فيها جبريل الذي ينبئه بأن الله دعاه للصعود إلى السماء، مروراً بمنمنمة البراق ودخوله القدس والمسجد الأقصى، ثم التقاءه بآدم وبالديك الأبيض والملاك، كذلك التقاءه بزكريا وابنه يحي بعد مروره بملاك الموت وملاك الصلاة، ثم التقاءه بيعقوب ويوسف وداوود وسليمان وإسماعيل وإسحاق وهارون ولوط قبل أن يجد نفسه أمام بحر النار، وعند بلوغه السماء السادسة يكون بانتظاره موسى ونوح وإدريس ويصل إلى السماء السابعة حيث يستقبله إبراهيم بتحية الإجلال والإكبار، بعد ذلك نراه في منمنمة وهو يرفع إلى سدرة المنتهى حيث يلتقي كبار الملائكة قبل أن يعبر طبقات الفردوس، ويطير البراق بالرسول نحو جهنم حيث يجدها سوداء مظلمة فيها نار لا تنطفئ وفي وسطها البخلاء والجاحدون والمستكبرون والمداحون الكذبة والزانيات والفاجرون وكل من لم يعمل خيراً في حياته.

ترجع أهمية مخطوطات هذا العصر إلى اشتمالها على بعض الخصائص الفنية التي صارت فيما بعد من مميزات مدرسة هراة، مثل ألوان الثياب الدافئة المركزة المختلفة الدرجات.

ومن ميزات هذه المدرسة الإقبال المتزايد لتطوير مناظر الطرب والتي عكست حياة البلاط.

وتعتبر منمنمات هذا العصر ذات أهمية كبرى في التعرف على زخارف السجاد في تلك الفترة والتي استمرت على ما كانت عليه في القرن الرابع عشر والمشتمل على زخارف هندسية وحروف كوفية. ومثال ذلك تصويرة من الشاهنامة سنة 1440م محفوظة في متحف قصر

جلستان بمدينة طهران وتمثل (رستم واستفديا) في حفل طرب والتي تعتبر استعادة لشكل السجادة في منمنمة من مخطوط جامع التواريخ لرشيد الدين بداية القرن الرابع عشر محفوظة في المكتبة الأهلية في باريس وتمثل السلطان اوجتاي بين أولاده في خيمة.

وقد تابع بايسنقر مسيرة والده في الاهتمام بالفنون والفنانين فأسس مجمعاً للفنون جمع فيه صفوة الفنانين في أنحاء إيران وخاصة النساخ والرسامين لتزويد مكتبته بالمستنسخات. وضم هذا المجمع أربعون فناناً بين مصور ومذهب وخطاط ومجلد. وقد خرج ذلك المجمع الفني الذي توفرت له عناصر التفوق والإبداع بإحدى أطول النسختين اللتين وصلتا إلينا من الشاهنامة. وهذه النسخة المعروفة بشاهنامة بايسنقر والمحفوظة في متحف قصر جلستان بطهران قد أظهرت على جانب قيمتها الفنية العالية بعض ميول بايسنقر ومنها الصيد. فأول صفحتين تمثلان بايسنقر في رحلة صيد. على عكس ما كان متبعاً في الصفحات الافتتاحية من تصوير السلطان محاطاً بالاتباع.

وقد أتبع هذا المجمع التقاليد الفنية التركمانية التي كانت سائدة مع الاحتفاظ ببعض العناصر المغولية وتظهر هذه الخصائص بوضوح في نسخة من مخطوط جامع التواريخ لرشيد الدين 1425 وقد تمثلت العناصر المغولية فيه في الجمود في الملامح والحركات في رسم الأشكال الآدمية وكذلك الأجسام الطويلة وفي زيادة الألوان الساطعة.

كذلك اهتم إبراهيم ميرزا بن شاه رخ والي فارس وكان فناناً وخطاطاً بالتصوير والفنون جميعاً. ولكن ألغ بك اعتبر من أكثر التيمورين رعاية للعلوم والفنون ويذهب المؤرخون إلى أن الفنون الجميلة لم تلق من عناية الأمراء منذ عهد الساسانيين ما لقيته في عهد الغ بك بن شاه رخ. فقد أهتم بالفلك ونتج عن ذلك مجموعة كتب فلكية كتبت له

في الأبراج السماوية تشتمل على رسوم للأبراج منفذة بالأسلوب الصيني الذي يعتمد على الخطوط والقليل من الألوان. ونسخت له نسخة من مخطوط (مجموعات النجوم) لعبد الرحمن الصوفي رسمت عام 1437م وفيها كثير من الصور الآدمية والطيور والحيوانات التي توضح أسماء النجوم والمجموعات الفلكية، وهي محفوظة في المكتبة الأهلية في باريس.

4 ـ مدرسة بهزاد التصويرية: وتنسب إلى كمال الدين بهزاد الذي عاش في أزهى عصور الفن والثقافة في إيران وهو عصر حسين ميرزا بايقرا. وفي هذا العصر هضم الذوق الفني الإيراني كل الفنون الوافدة إليه والمؤثرة فيه وصاغها صياغة فارسية. وقد لقب بهزاد بمعجزة العصر، فقد أدخل على الرسم والتصوير الكثير من التطوير، كما يعتبر من أوائل المصورين المسلمين الذين وضعوا تواقيعهم على آثارهم الفنية.

ويقول أحد الكتاب في وصف رسم بهزاد أنك لتحس أمام آثاره الفنية أن بين يديك صوراً ارستقراطية بهدوئها وبحسن الذوق وإبداع التركيب فيها، وبدقة الزخرفة وانسجامها، مما يشهد أن بهزاد كان المصور الكامل الذي انتهى على يديه تطور التصوير الإيراني في عهد المدرستين الإيرانية المغولية ثم التيمورية فبلغ التقدم منتهاه، وهنا لا بد من إطلالة على هذا الفنان الكبير بهزاد.

ولد كمال الدين بهزاد في مدينة «هراة» بخراسان وذلك قبيل منتصف القرن التاسع الهجري حوالي سنة 1440م. واشتهرت هذه المدينة في تاريخ الفن الإسلامي بأنها كانت مركزاً هاماً للفنون منذ اتخذها السلطان شاه رخ عاصمة للدولة التيمورية في شرقي إيران، واستخدم بها الكثيرين في نسخ الكتب وتوضيحها بالصور ليزود بها مكتبته الضخمة التي طبقت شهرتها الآفاق في ذلك الوقت، وقد ساعدت هذه الممارسات على تأكيد أسلوب خاص بالفنانين المسلمين،

بصفة خاصة، هو رسم الصور الصغيرة (المنمنمات) لتوضيح المتن في المخطوطات.

ازدهر هذا الفن في كثير من البلاد الإسلامية، وتعددت أساليبه الفنية وتنوعت، وأخذ شكلاً متميزاً في كل حاضرة من حواضر العالم الإسلامي. ولقد تابع السلطان بيسنقر ميرزا نهج والده السلطان رخ في رعاية الفنانين. فأنشأ في «هراة» معهداً خاصاً بفنون الكتاب، جلب إليه المصورين والمذهبين والخطاطين من جميع أنحاء البلاد، وقام في هراة بعد منتصف القرن التاسع الهجري أسلوب فني خاص يتميز بالتوفيق في اختيار الموضوعات، والدقة في رسم التفاصيل، وحسن انسجام الألوان، واشتهر عدد من المصورين في ذلك الوقت نذكر منهم المصور «ميرك نقاش» الذي توفي سنة 913هـ. ـ 1507م) والذي يقول بعض المؤرخين أنه كان أستاذاً لبهزاد.

لقد حظي بهزاد بالرعاية الكبيرة من السلطان حسين ميرزا بايقرا كذلك من وزير السلطان (مير علي شيرنواي) والذي كان ذا إلمام عريض بثقافة عصره بالإضافة لكونه شاعراً وموسيقياً ومصوراً، وراعياً من أكبر رعاة الفنون في تاريخ الفن الإسلامي عامة، والإيراني خاصة.

في مثل هذا المناخ بدأت عبقرية بهزاد في العمل والظهور، حتى أصبح اسم كمال الدين بهزاد نجماً لامعاً في سماء الفن الإسلامي، بل الفن الإنساني في العالم كله في مختلف عصوره. لقد استطاع هذا الفنان أن يخلق لنفسه أسلوباً تميز به في التصوير، وبلغ من سطوة تأثير هذا الأسلوب على الفنانين في عصره والعصور التالية، فلم يقتصر تأثيره في معاصريه من الفنانين بل أن هذا الفنان ألقى بظله على عدة عصور متتابعة، ولم تستطيع المدارس الفنية (في التصوير) التي تعاقبت هنا

وهناك في الشرق الآسيوي خاصة، كالمدرسة الصفوية في القرن السادس عشر ومدرسة بخاري القرن السادس عشر، والتصوير التركي، والتصوير الهندي (المدرسة المغولية)، في عهودها المتتالية أن تتخلص بسهولة من تأثير هذا العملاق بهزاد، سواء في أسلوبه، ومنهج رؤيته، وطبيعة تكوينه للموضوع، واختياره لزواياه، وفهمه المتميز جداً، والمقطر في شفافية وبساطة للروح الإسلامية الحقة.

لقد امتدت شهرة بهزاد إلى بلاد كثيرة، لا سيما في إيران والهند، فكان الملوك والأمراء يتسابقون على اقتناء الصورة المهورة بتوقيعه، مما جعل الكثيرين من المصورين الذين جاؤوا من بعده يقبلون على تقليد توقيعه على ما يرسمونه من صور ترويجاً لها ورغبة في المزيد من الربح.

بقي القليل جداً من الصور التي رسمها ووقع عليها بهزاد نفسه، أو حتى تلك التي تتجلى فيها خصائص أسلوبه، ومع هذا فإن بعض الصور التي تحمل إمضاءه إما منقول عن صورة أصلية، وإما (بالنسبة لبعضها الآخر) رسمت في عصره ثم أضيفت إليها الإمضاءات فيما بعد. وتتجلى خصائص أسلوب بهزاد، أحسن ما تتجلى، في صور مخطوطتين هامتين، إحداهما «المنظومات الخمسة» وهي موجودة بالمتحف البريطاني، ونسخت سنة 846هـ (1442م) وهي تحوي ثلاث صور رسمت في عصر متأخر من تاريخ المخطوطة ذاتها أي سنة 898هـ (1493م). والمخطوطة الثانية كتاب «البستان»، المحفوظ في دار الكتب المصرية بالقاهرة، وتاريخها سنة 893هـ (1488م).

تظهر رسوم هاتين المخطوطتين مقدرة هذا المصور على ملاحظة الطبيعة ومحاكاتها، كما تجلت مهارته في استخدام درجات جديدة من الألوان ابتكرها عن طريق مزجها بعضها ببعض، وتعتبر صور

«المنظومات الخمسة» من النوع الهادئ الألوان، وقد استخدم فيها اللون الأزرق والرمادي والأخضر، وأما صور مخطوطة «البستان» فتمثل أسمى ما وصل أليه أسلوب بهزاد، حتى أنها تعد حقاً من روائع الفن سواء من حيث تكوينها ونشاط الحركة فيها، أو من حيث محاكاتها للطبيعة، وفوق هذا فإن رسوم أشخاصها تنطق بذاتية واضحة من حيث التعبير والحركة، والواقع أن بهزاد اشتهر بإتقان التصوير، وكان له أسلوب فني خاص به. أجاد فيه التمييز بين أشكال الأشخاص، والتعبير عن الواقعية والحالات النفسية لدى شخوصه في حركاتهم وإشارتهم وأعمالهم في دقة وقوة ملاحظة، وكان إلى جانب ذلك أستاذا بارعاً في مزج الألوان واستعمالها، وفي ابتكار ظلال ودرجات مختلفة لها، كهذا المزج العجيب بين الألوان الأحمر الوردي والقرمزي، والأحمر الطوبي، ومختلف درجات اللون الأصفر والأخضر والأزرق المثبتة على أرضية عشبية ذات لون أخضر داكن. وكثيراً ما كان يرسم أحد الزنوج بين الأشخاص الذين نراهم في الصورة، إمعاناً منه في أن يجعل التباين في ألوان الوجوه واضحاً وقوياً.

ومن الصفات المميزة لأسلوب بهزاد، دقة التنفيذ، حيوية الحركة، والاستغناء عن التفاصيل، وهذه السمات لاحظناها بوضوح كبير في رسومه الأخيرة.

ويعتبر بهزاد أول من طرق الرسوم الشخصية ونجح فيه ومن أمثلتها تصويريتان للسلطان حسين ميرزا بايقرا وتصويرة للسلطان محمد شيباني خان وهما أول نماذج الصور الشخصية في الفن الفارسي حيث كانت الصور الشخصية وقفاً على الصينيين واليابانيين في تلك الفترة. كما أن له تصويرة تمثل الشاعر هاتفي، وأخرى تمثل الشاه طهماسب فوق شجرة محفوظة في متحف اللوفر ويظهر فيها نموذج جديد للتوقيع استخدمه بهزاد في كبره ونصه (بيرغلام بهزاد) أي العبد العجوز بهزاد.

فأهمية بهزاد لم تقتصر على مجرد البراعة والإتقان، ولكن ترجع أهميته إلى الموضوعات المبتكرة التي تناولها. ولعل من أوضح مظاهر التجديد التي استحدثها بهزاد الخروج بالتصوير الإيراني في طابعه الارستقراطي وارتباطه بتوضيح تاريخ ملوك الفرس وقصصهم، وبدأ يتناول بعض مظاهر الحياة اليومية مثل تطوير مشاهد في حمام. ونالت اهتمامه تصاوير الدراويش، فكان التصوف شائعاً في إيران في تلك الفترة وسادت الأعمال الأدبية نزعة تصوفية صوفية. ومن تصاوير الدراويش (درويشا) في بغداد و (رقص الدراويش) وتصويرة تمثل ثلاثة دراويش في حلقة ذكر وذلك سنة 1500م. وقد برع بهزاد في تصوير الأشخاص ذوي اللحى وقيل فيه: أنه لا يجيد رسم الوجوه بدون لحية على حين يرسم ذوي اللحى بإعجاب.

وكان لبهزاد معالجة خاصة لبعض القصص الفارسية مثل «بهرام جور وازده إلى رحلة صيد» إذ كان المتبع تصويرهما سوياً على ظهر ناقة حيث تستند أزده إلى بهرام جور وتقوم بعزف الجنك. فاستحدث بهزاد أسلوباً جديداً بتصوير كل منهما منفرداً عن الآخر ممتطياً ظهر جواده. وهذا الأسلوب الجديد يخالف ما جاء عن تلك القصة في الشاهنامة.

ومن أهم الإضافات التي كان لبهزاد الفضل فيها رسوم العمائر المزخرفة بزخارف دقيقة متقنة، وكان بهزاد يتجنب رسم النساء كلما استطاع ذلك، يقول (كونل). ولكن ذلك لا يتماشى مع ما يظهر في تصويره، فقد ظهرت النساء في كثير منها ومثال ذلك تصويرة السلطان حسين ميرزا بايقرا في جناح الحريم (1490م) وهذه محفوظة في متحف قصر جلستان بطهران وكذلك تصويرة من مخطوط يوسف وزليخا سنة 1533 تمثل زليخا وصديقاتها، وهو محفوظ في دار الكتب المصرية. كما أضاف بهزاد إلى التصوير مقدرته الفائقة في حشد الأشخاص

وتوزيعها بين الصخور والأشجار في مقدمة وخلفية التصويرة وفوق الأبراج وشرفات المباني.

كما يرجع له الفضل في إدخال الزخارف النباتية في رسوم السجاد وإنه كان السباق في إعداد الزخارف العربية في سجاد شمالي غربي إيران في عصر الشاه طهماسب. فقد ظلت زخارف السجاد طوال القرنين 14 ـ 15م تتألف من زخارف هندسية في الساحة وحروف كوفية محورة في الإطار.

وأخيراً في مكتبة جامعة استانبول صورة، يقال أنها تمثل بهزاد ويذهب مؤرخو الفنون الإسلامية إلى أنها عمل تلميذه قاسم علي، الذي بلغ مبلغاً فائقاً في رسم الصور الشخصية إذ كان يجيد رسم الرسوم الآدمية وبخاصة الوجوه (البورتريه).

5 ـ مدرسة بخارى: في القرن العاشر الهجري (16م)، تأثرت هذه المدرسة بالمدرسة التيمورية وبهزاد وتلاميذه وكثرت فيها المناظر الغرامية. ويتميز غطاء الرأس في هذه المدرسة بأن يتكون من قلنسوة مرتفعة ومضلعة وتحيط العمامة بجزئها الأسفل. وفي الصور الشهيرة لهذه المدرسة منظر سلطان يناقش درويشاً في حديقته، استخدمت فيها الألوان الزاهية التي تشبه المينا وفيها لون أحمر قرمزي ساطع يعد من مميزات مدرسة بخارى.

6 ـ **المدرسة الصفوية**: رعت الدولة الصفوية الفن والفنانين حيث ازدهر فن التصوير، فقد استطاع الشاه إسماعيل الاستيلاء على المدن التي كانت مراكز للنشاط الفني في الفترات السابقة تبريز، شيراز وهراة ووحدها حتى أصبحت جميعها تعمل على نمط فني واحد فاختفت الاختلافات الفنية الإقليمية التي كانت موجودة من قبل العصر التيموري.

وجسدت هذه المراكز فلسفات النظام الجديد في أعمالهم الفنية فظهرت العمامة وظهر متلازماً معها العصا الحمراء التي تخرج منها ويعتبر شكل العمامة والعصا هما المظهران الوحيدان اللذان استحثنا في التصوير في تلك الفترة.

والفنون ازدهرت في عهد الشاه طهماسب 1524 ـ 1576م فهو كان نفسه فناناً خطاطاً وتعلم التصوير وزوق العديد من السجاجيد واصطبغ الفن في هذه الفترة بالجمع بني الأساليب التركمانية السائدة في تبريز والأساليب التيمورية التي عايشها في هراة.

وقد كان أشهر فناني هذه المرحلة المصور (آغاميرك) الذي كان تلميذاً لبهزاد وتأثر برسم العمائر ويظهر ذلك في تصويره من مخطوط خمسة نظامي تمثل (خسرو على عرشه) وكان بارعاً في الرسوم الشخصية ورسم الخيل وزخرفة الثياب بدقة متناهية، ومن أحب المواضيع إليه مواضيع الطرب. ويعتبر سلطان محمد أغزر مصوري الشاه إنتاجا وقد عكس في تصويره مظاهر العظمة والأبهة التي كانت من سمات بلاط الشاه وأدخل إلى عناصر الطرب الفكاهة والدعابة مثل تصويرة من ديوان حافظ 1527م. والمحفوظة في مجموعة كارتييه وتمثل مجلس طرب، وهو يملك مقدرة على حشد عدد كبير من الأشخاص كما في تصويرة (احتفال العيد).

وفي عام 1556م. تخلى طهماسب عن الفنانين والفن وأصدر مرسوم التوبة التي يحرم فيه الفنون الدنيوية. فنتجت عن ذلك مجموعة من التصاوير دون توقيع واتحدت الأساليب بسبب هجرة الفنانين، ونتج عن ذلك طراز قزوين الذي تميز، بتعبيره عن الظروف السياسية التي عاشها القصر في عهد طهماسب، كما كثرت رسوم النساء الجميلات والغلمان، وتميزت الرسوم الآدمية بالأجسام والرقاب

الطويلة النحيلة، كما تميزت هذه بالوجوه الصغيرة المستديرة والعيون المتسعة، كذلك أصبحت حركة الأشخاص أكثر رقة وتناغماً وانسجاماً. وكثرت التصاوير التي تناول الموضوعات الهزلية الساخرة. وظهر الاتجاه نحو تصوير الانفعالات الإنسانية الصاخبة وعدم مراعاة النسب التشريحية.

وبمدرسة قزوين بدأت الحركة الأولى لعمل الرسوم الخطية، كما استخدمت إعداد قليلة من الألوان لكنها تميزت بالرقة والشفافية. كما ظهرت الموضوعات التي تمثل مناظر الزرع والحرث ومناظر حياة الريف.

وعندما تولى الشاه عباس الحكم في عام 1587 اهتم بالفنون والعمارة وأعادها إلى مجد القرن الثالث عشر م. فانتشرت وازدهرت صناعة الخزف والزجاج والسجاد والبورسلين والفسيفساء وانتشرت الرسوم الجدارية التي تجمع الأسلوب الفارسي والأوروبي الذي بدأ يدخل الفن الفارسي في تلك الفترة[1].

أما في مجال المنمنمات فقد ازداد الميل في تلك الفترة إلى الصور المستقلة وذلك لقلة الإقبال من قبل الأمراء على اقتناء المخطوطات، وظهر طراز أصفهان التصويري المتميز أولاً بظهور التأثيرات الأوروبية وكان من نتيجة هذا التأثير البعد عن تزويق المخطوطات والاهتمام بالصور المستقلة والجدارية. ثانياً: كثرت الرسوم الخطية التي تعتمد على الخطوط أكثر من اعتمادها على الألوان والتي كانت تقتصر على قليل من

---

(1) ذكر المؤرخ الدكتور ديماند في كتابه «الفنون الإسلامية» أن الشرق عرف فن التلصيق في العهد الصفوي في القرن السادس عشر، وكان يسمى طريقة القص، وهو لصق رسوم وأشكال مقصوصة على أرضيات ملونة باللون الأزرق غالباً وزخرفتها وتوزيعها بالتذهيب والتخريم والشق حتى تتناسق اللوحة وتتكامل.

البني والأرجواني والأصفر. وتغير شكل العمامة فأصبحت أكبر حجماً وأقل أحكاماً كما حلت ريشة أو زهرة محل العصا.

هذا وأصبحت الرسوم الآدمية ذات قدود هيفاء فيها تكلف في المظهر والحركة. وكثرت رسوم الشباب المنحنث، (الغلمان) واختفت اللحية، وأقبل رضا عباس وتلميذه معين على تصوير الأجسام العارية والمناظر الجنسية، مع قلة الأفراد في التصويرة حتى غدت التصويرة لا تشتمل إلا على شخص واحد «كلوحة شخصية» صور العازفين المفردين (عازف عود، عازف ربابة..) وكان هذا الموضوع من أهم موضوعات القرن السابع عشر ميلادي.

وكان المصور (أقارضا) الذي جاء إلى أصفهان عام 1590م. أشهر المصورين الذين كان لهم الأثر الأكبر في إثراء حركة التصوير، فقد أدخل التأثير الهندي إلى التصوير الإيراني. لكن طراز المدرسة الصفوية كان أكثر ارتباطاً برضا عباسي الذي يعد أكثر مصوري إيران شهرة بعد بهزاد ويعتبر باعث مرحلة جديدة في تاريخ التصوير الإيراني.

فقد حاول هذا الطراز تقليد النموذج الصيني في رسم الأجسام المنحنية في حركة رشيقة. وقد أضاف رضا عباسي بعض الخصائص على هذه المدرسة مثل رسم بعض الرسوم الآدمية والسحب في هامش الصورة، وخروجها إلى إطار الصورة كما في تصاويره لديوان مير علي شيرنوائي 1564. واستخدامه ألواناً متعددة. وإضافته القبعات الضخمة على شكل مروحة ومغطاة بالفراء ورسم الشوارب، ورسم الأجسام البشرية واقفة وكلتا اليدين في الحزام كما في مخطوطة خمسة نظامي 1646م. والمحفوظة في أكسفورد. وقد تناول رضا عباسي مناظر الطرب في الهواء الطلق واقتصر على قارعي الدف. وفي الفترة الأخيرة تحول من الرسم العابث إلى رسم الدراويش.

كما بدأ التأثير الأوروبي واضحاً في أعمال المصور (محمد خان). وهذا التأثير أدى إلى تدهور في فن التصوير الإيراني الذي حدث في أواخر العصر الصفوي.

7 ـ **المدرسة التركية**: رسامو هذه المدرسة من غير الأتراك، فقد كانوا خليطاً من أمم مختلفة، فكانوا رسامين وافدين. فنرى صور السلطان محمد الفاتح رسمها المصور الإيطالي جنتللي بلليني عام 1480م. الذي قدم بدلاً عن أخيه بعد أن أرسل محمد الثاني السلطان العثماني عام 1479 في طلب أخيه الفنان «جيوفاني بلليني» ليقوم بتصويره. ولكن أهل البندقية أرسلوا للسلطان، جنتللي لأنه أقل من أخيه شهرة، وخوفاً على هذا الفنان العظيم من السفر إلى بلاد يسمعون عنها الغريب من العادات، وعن سلطان تنقل عنه الروايات المختلفة في سطوته وسلطانه.

وقد مكث جنتللي أكثر من سنتين في القسطنطينية فلمس عن قرب معالم حضارة تختلف عن حضارة بلاده فالطقوس والأزياء والعادات وطراز العمارة والزخرفة والمنمنمات الفنية، كل ذلك أضافه جنتللي إلى أعماله كما أضاف إلى صورة السلطان مسحات صوفية ونفسية. وهذه اللوحة محفوظة في أكاديمية الفنون الجميلة في البندقية، ولوحة أخرى محفوظة في المتحف الوطني في لندن، كما نفذ جنتللي ميدالية برونزية عن هذه الصورة وهي موجودة في المتحف الوطني في باريس.

كذلك نجد رسامو مخطوطة تاريخ سلاطين آل عثمان، ومخطوطة سليمان نامة، إيرانيون، وان ظهر التأثير التركي بشكل الملابس التركية المختلفة في العصور الأولى. وقد امتازت رسوم هذه المدرسة باللون الأصفر الزاهي كما استخدموا اللون الأخضر الزاهي بكثرة.

8 ـ **المدرسة المغولية**: وكان أكثر موضوعات هذه المدرسة

تصوير النساك والمتصوفين. وقد وصل فيها تصوير الأشخاص القمة على يد رجال الفن الهندي في العصر المغولي.

أطوار الفن الإسلامي

بعد هذا الاستعراض للتصوير الإسلامي والمدارس الإسلامية يمكننا القول بأن الفن الإسلامي ذو شخصية قائمة بذاتها ذات تاريخ خاص وميزات معينة واضحة وقد أعطاه الإسلام طابعه الخاص مع العلم أن هذا الفن قد استوحى الكثير من الفنون المسيحية الشرقية والفن الإيراني القديم وما كان لها من خصائص متداخلة في الفن الساساني الذي حاول إحياء الفن الفارسي القديم إلا إنه ومع ما أعاد من رونق إليه بقي لحد ما متأثراً بالطابع الإغريقي، الروماني مما أفرده نسيجاً متسماً بذاتية معينة.

وقد تأثر الفن الإسلامي بفنون البلدان المتاخمة ما بين النهرين وفارس أو المتصلة بهما كالفنون الصينية والهندية. إلا أن جميع هذه الفنون لم تسلم من تحريف الفنان المسلم، الذي استوعب وهضم ومن ثم عمل على خلق فن متميز به، يصفه جورج مارسيه قائلاً: «فقد جنى من تراثها ولكنه اختار منه ما شاء وتمثل ما احتفظ به من عناصر ثم أعطى هذه العناصر طابعه الخاص، أعطاها وجهاً جديداً لا يمكن به التعرف على أصولها وقد كفى هذا الفن أن يمر مائة عام من الزمن لكي يترسخ في أعمال لم يعد بالإمكان نسبتها للفنون القديمة التي أغنته».

ولقد سار الفن الإسلامي على سلم تطوري أولاً: كان طور الاقتباس والتقليد. فقد بدأ العرب باقتباس الفنون التي سبقتهم لانعدام التقاليد الفنية لديهم، كما هو الحال مع جميع الأمم وقد اشتمل طور الاقتباس على عصر الخلفاء الراشدين ودولة بني أمية وأوائل دولة بني العباس، حيث كانوا يقتبسون من الحضارات المجاورة (الهلينية،

والفارسية، والبيزنطية)، فاقتبس الأمويون الفنون البيزنطية التي وجدوها في سوريا والشرق الأدنى، وأوجدوا منها طرزاً فنياً خاصاً، هو مرحلة انتقال بين الفنون البيزنطية والطراز العباسي. وقد نقل ولاتهم وقوادهم أساليب ذلك الطراز إلى سائر الأقاليم الإسلامية على يد الصناع الذين كانوا يستقدمونهم من الشام ومصر.

ثانياً: طور الممارسة والابتكار ويشتمل على عصر العباسيين بالعراق وعصر الطولونيين بمصر. فعندما انتقل مركز الخلافة إلى العراق وتأثرت جميع نواحي الحياة والدولة بالتقاليد الساسانية، اتخذ الفن اتجاهاً جديداً واضح التأثير بالأساليب الفنية الفارسية، فلم يعد فناً عربياً إسلاميا بل غلبت عليه صفة الفن الإسلامي وبلغ أوجه في سامراء. كما حاول الطولونيون في مصر بعث طراز إسلامي خاص بهم هناك (فنقلوا واقتبسوا وحوروا عن تراث بغداد).

وكان طور الإبداع ويشتمل على عصر الدولة الفاطمية بمصر حيث ازدهر فن التصوير، وبرعوا في الأشغال الدقيقة التي تحولت إلى تحف فنية لدقة صنعها فالفاطميون بعثوا الفن المترف الغني بالرونق والجمال والأبهة تمثل انجازهم بالتحف الرائعة والنادرة في الفنون التطبيقية بأنواعها. وقد وصل فن العمران قمته في اسبانيا (الأندلس) حتى بعد زوال الحكم العربي بقي الفن الإسلامي شاهداً على تلك الأمجاد (الفن المدجن). كما اعتنى الأيوبيين والمماليك بالفنون والترف والبذخ.

وأخيراً كان طور التدهور في القرن العاشر الهجري ثم سنوات كانت فيها الساحة خاوية، بعد فقدان تألق الطراز الصفوي بداية القرن الثاني عشر الهجري.

لإيجاد فن تقدمي من خلال التصوير الإسلامي كان هناك محاولات وخطوات حديثة لأحياء الفن العربي الإسلامي، وفي هذا

المجال اخترنا الإضاءة على الفنان محمد راسم كنموذج عربي حاول تطبيق مفاهيم الفن الإسلامي على أعماله بعد أن انتبه إلى تخلف الدور الفني للفنانين العرب في المجال العالمي بل حتى في المجال المحلي فكان رائداً من رواد الفن التشكيلي العربي وخالقاً للمنمنمة الجزائرية التي اختارها وسيلة وحيدة للتعبير عن مشاعره وأحلامه.

محمد راسم

ولد محمد راسم في الجزائر سنة 1896، وهو ينحدر من عائلة اشتهرت ببراعتها في عمل النقوش الصغيرة والرسم على صناديق الملابس التي تشترى بمناسبة الزواج، وعلى أبواب وجدران المنازل. وقد كان أبوه علي فناناً مشهوراً يبدع رسوماً صغيرة وخطوطاً مذهبة على الزجاج فتزين بها المنازل من الداخل.

وكان عمه وأخوه الأكبر عمر قد مارسا أيضاً هذه المهنة في المنزل حيث تلقى محمد راسم الدرس الأول لهذه الحرفة كما تلقى الكثير من أسرار فن رسم المنمنمات، والتي تخصصت أسرته في هذا النوع من الفنون الإسلامية، وفن المنمنمات هو نوع من التصوير الدقيق على مساحات صغيرة، وتتجلى فيه برغم ذلك كل سمات فن التصوير الإسلامي.

وقد أظهر محمد راسم منذ طفولته مواهب فذة وبراعة فائقة في ممارسة عمله الفني متذوقاً فطرياً للرسم والتلوين، وخيالاً خصباً وإحساساً مرهفاً. وقد أبدى تفوقاً في الفن عندما انتقل إلى مدرسة الفنون الجميلة وكان له إنتاج عظيم حققه لشركة الطبع ألتزيني، بيازا. بعدها توجه راسم إلى باريس وعمل في المكتبة الوطنية في قسم المخطوطات، كما تعرف على الآثار الإسلامية بقرطبة وغرناطة. كذلك أضطلع على المجموعات اللندنية الفنية.

لقد بلغ فن المنمنمات أوجه في تزيين وتبسيط كتب العلم والأدب في الحضارة العربية الإسلامية واضمحل باضمحلال هذه الحضارة، إلى أن جاء محمد راسم ليعيده على الحياة بحق وعظمة. ولقد رفد راسم مكتسباته من تقاليد أسرته العربية في فن المنمنمات بدراسات مستفيضة للمخطوطات العربية بالمكتبة الوطنية بباريس وبدراسة الآثار العربية في الأندلس، وواصل دراساته للمخطوطات الإسلامية في لندن لمدة طويلة، كذلك تأثر محمد راسم بالأساتذة الإيرانيين لفن رسم المنمنمات في العالم الإسلامي في القرون الماضية أمثال بهزاد وآغا ميرك.

إن دراسات راسم عن التراث العربي الإسلامي وتأثره بالفن الفارسي أهلته للعب دور هام ورئيسي في استرجاع هذا الفن الذي نهض من جديد، فقد رفض مجموعة الأساليب الفنية المستحدثة عن الغرب، واختار أن ينطلق من تراثه العربي الإسلامي مطوراً إياه وخارجاً به عن حدوده الثبوتية الجامدة. ففي سنة 1924 انتخب رساماً لكتاب «ألف ليلة وليلة» وعرف كيف يؤلف بانسجام وتنوع عجيب ألف شريط وشريط ليتوج هذا الكتاب بالأكاليل المتمثلة في الأوراق المتشابكة والخيوط المتداخلة والأزهار المذهبة حيث ينعكس ذوق الفنان وأناقته وبراعته.

وبالانتقال للحديث عن ميزات فن راسم، نجد أن المنمنمات، ميدانه الرئيسي، فرضت على مدى تاريخها أسلوباً خاصاً على الفنان قد يخدع الرائي لأول وهلة بالجمود ومحدودية الحركة، ولكنه في الحقيقة يتطلب براعة تقنية عالية من الفنان وقدرة أوسع على حل مشاكل السطح والتعامل معه في ظل قيود أكبر. وقد استطاع راسم من خلال مجموعة القيود هذه أن يعيد إلى فن المنمنمات مجده القديم، بل ويحتوي على ميزاته في تاريخ التصوير الإسلامي مطعماً إياه بمكتسبات العصر الرؤيوية والتكنيكية. ولا يغيب عن المتأمل لأعمال راسم ما فيها من

حرص على الاتزان بما يقترب من روح الزخرفة العربية الإسلامية عن طريق تكرار الوحدات وتناظرها، وتلك البهجة الناتجة عن كثرة الألوان، والحس بانطلاق الخيال وغناه. ودائماً ما تصور أعماله عالماً مفعماً بالحياة. كما تتلخص في أعماله التقاليد العتيقة الراسخة لفن التصوير الإسلامي في عصور ازدهاره كما عرفناها في مدرسة بغداد العباسية، وفيها أيضاً هذا التوق اللاعج إلى العدل والجمال، بل أن المرء ليشعر في كثير من الأحيان بأنه إزاء تصور متجسد للجنة الإسلامية كما عرفها التراث الإسلامي.

وتؤكد لوحات راسم هذا العبق الذي يوشك أن يكون سحراً والمرتبط دائماً بالشكر، ولا شك أن المنطق الزخرفي هو الذي يحكم منمنمات راسم، اتساقاً مع تراث طويل من الزخرفة الإسلامية من ناحية، ولأن المعالجة الزخرفية واقع تفرضه طبيعة المنمنمات الصغيرة من ناحية أخرى. ولكن بالرغم من المساحات المحكومة التي يتحرك فيها الفنان، فالألوان تتحد فيها اتحاداً رهفاً وحساساً، فلا لون يسيطر على لون آخر وإنما هرمونية متناغمة تسري في عالم لوحاته. وراسم يشبه الأطفال من ناحية إنه يرسم في منمنماته ما يعرفه وليس ما يراه. ومن الصعب بمكان أن تجد فراغاً ما في عمل من أعماله. كما أن تأثره يبدو جلياً بدراساته المطولة للمخطوطات العربية المصورة.

لقد ترك راسم آثاراً كثيرة وعرضت رسومه الفنية في باريس ورواق إيكال وفي القاهرة وروما وفيينا وفرسوفيا وبوخارست وأوسلو واستوكهولم وكوبنهاغن وتونس والجزائر. فقد زين بالرسوم كتاب «خضراء» وأتم حديقة الورود للسعدي، والقرآن لفرانس توسان، والسلطانة، وأناشيد القافلة. وقد لقب راسم بمغني الجزائر.

ومما زاد في قيمة آثار راسم إنها تمت في فترة كانت بلاد الجزائر

تجتاز عهد الاستعمار[1] الذي كان يحاول «محو الشخصية» بدءاً من محاربة اللغة العربية ومحاولة طمس معالمها، وتشويه المخزون القومي في القيم والتقاليد، وتسفيه الفنون العربية بل ومحوها، كما عمل على تشويه الفن العربي الإسلامي بدعوى إنه فن زخرفي لا يصلح إلا للزينة والديكور.

(1) لم يتورع الاستعمار الفرنسي عن تدمير لوحات الموزاييك في وادي «اتمانيا» وهدم معالم مدينة القسطنطينية، وتحطم مصلى «تلمسان» والذي يعود للقرن الثالث عشر، وقام بتحويله إلى زريبة للعلف الحيواني، كما دمر مدرسة إسلامية دينية في نفس المدينة ذات قيمة تاريخية، وحول بعض الصخور الأثرية المليئة بالرسوم والكتابات العربية التاريخية إلى أحجار لرصف الطرق.

الخاتمة

لقد كان الفن الإسلامي في خدمة الدين وفي خدمة التدين في الإنسان وهو عمل رصين كالعبادة حكمه المنطق والمقاييس الروحية والعقائدية وفي نفس الوقت انطلق إلى عوالم إبداعية سامية في التشكيل والتلوين والدقة في الزخرفة الهندسية اللامتناهية.

قام الفن الإسلامي على مفهوم وحدة الوجود فكان على الفنان أن يحور الأشكال ويفرغها من خصوصياتها لكي تعبر عن الجوهر الوحيد المشترك فيها كلها، فالطبيعة والإنسان والأبدية نسيج واحد. وقد حفل التراث الإسلامي بمختلف أشكال التعبير الفنية ففيه الخط الجميل والزخرف المجرد والتصوير الملون والجداري وفيه التداخل بين الزخرفة والتصوير.

وقد حكى الفن الإسلامي من خلال التصوير عن الكون فرسمه في لا نهائيته وفي ديمومته، وفي تناسقه. فالزخرفة تولد الاستمرارية الدائمة، والتي تظل في انتقال دائم وهذا ما يمثل بكل صدق نزوع الفنان المسلم للخلود واللانهائية. وهذه النظرة الخلودية التي قطفها الفنان المسلم من خلال التصوير للفن فتمثل في التجريد الحي، ويتسم هذا التجريد الحي بالروحانية والاستمرارية في اتصاله بالزمان لا بالمكان المتغير. كما أن التصوير العربي وإلى حد بعيد يبدو عملاً

حدسياً صرفاً يشترك في تصوره العقل ممتزجاً بالعاطفة[1].

وبالرغم من تعدد منابع الفن الإسلامي، إلا أن المتأمل لا تغيب عنه وحدة المنطلق التي ميزت الفنان المسلم في كل مكان من الإمبراطورية الإسلامية الشاسعة من الصين إلى الأندلس، والتي تستطيع أن تلخصها في المفهوم الرمزي التجريدي للعالم وفي سعيه الدائب نحو المطلق فيما يصطنع من وحدات زخرفيه تقود دائماً إلى منبع واحد هو الله. تلك النقطة المحورية التي تتجلى في السجاد المزخرف والزجاج والموزاييك الملون والصخور المنحوتة جنباً إلى جنب مع تزيينات الكتب والعمارة والعملات واللوحات الفنية والتصوير. فالفنان في كل عمل له يسعى وراء فكرة جوهرية هي فكرة الله الواحد والنقطة المركزية هي الجوهر الذي يصدر الأشياء كلها وإليه ترجع جميع الأشياء. وقد قال غروهمان: «لقد قام الفن العربي الإسلامي على مفاهيم عقائدية روحية خالصة يجعل من الله وحدة سرمدية لا شبيه لها، وتجعل الدين الإسلامي يقوم على الغيبية Das Numinosa».

لقد طبع الإسلام بصماته على فنون المناطق التي احتلها، فمع قيام الدولة الإسلامية ترك الإسلام أثره في الفنون كما في الآداب والشعر والعلوم. فالإسلام قبض بيده خلال عدة قرون على مشعل النور العقلي وتمثل المسلمون جميع المعارف البشرية كالفلسفة والفلك والكيمياء والطب والعلوم الروحية فكانوا أهل الفكر والمبدعين[2]. وقد قال غوستاف لوبون «عندما ندرس أعمال العرب العلمية واكتشافاتهم فإننا

---

(1) الفن العربي الإسلامي ليس فناً واقعياً وليس فناً «فوق الواقع» وليس هو فن «ما بعد الواقع» بل هو فن حدسي يلتقي في منطلقه مع منطلق الفن المبدع بحسب فكرة الحدس، كآلية أساسية لبناء العمل الفني.

(2) يجد الزائر اليوم للمكتبة الكبرى في الفاتيكان الألوف المؤلفة من الكتب الخطية القديمة من تأليف علماء العرب.

نرى أنه ليس من شعب استطاع مجاراتهم بنفس الوقت القصير وبنفس الوفرة الهائلة. وعندما نمتحن فنهم فإننا ندرك إنه يملك أصالة لا سابق لها. فالفن الإسلامي اتجه نحو الأصالة، فمهام الفنان والفن أن يكشف لنا نواحي الجمال فيما لا يلفت الأنظار إليه فيجلو لنا بذلك مواطن الجمال في كائنات كنا نخطئ الحكم عليها فهي كشف للخصائص الشاعرية كنا لا نكترث لها. كما رغب الفنان المسلم في خلق عالم مختلف ومستقل عن عالم مخلوقات الله،وكان عالماً متفائلاً، وكان يدور حول الجمال والفرح والحب.

والوحدة الفنية التي تتمتع بها الفنون الإسلامية تجعلنا ندرك هويتها دون خطأ، فباستطاعتنا تميز الفنون الإسلامية بسهولة كما باستطاعتنا التعرف على عصر كل عمل فني من خلال أسلوبه، فالوحدة الشخصية والهوية لا تتنافى مع التعددية والتنوع الغزير الذي لا يتنافى ولا يؤثر في وحدة هذا الفن التي تبقى علامة هامة من علامات وحدة الشخصية الثقافية.

وقد تجسدت شخصية الفن الإسلامي في الخط عن طريق العقيدة فكان الخط ذو أهمية كعنصر فني ذي دلالة خاصة بالعرب. فالصور الزخرفية دلت على ثراء الحس الفني بما أمدته به الصناعات العربية المختلفة من شعر وموسيقى استلهم منها ضروباً شتى من المعاني والمشاعر، فكتب بالخط المزخرف على محاريب المساجد وواجهات حيطانها ومقامات المنائر.

والزخرفة في الفن الإسلامي هي بحد ذاتها عنصر من عناصر العمارة الإسلامية، فالزخرفة الهندسية التي انتشرت على الجدران والسقوف والأرضيات في داخل المباني وخارجها لم تكن زخرفة جمالية فحسب أو كمالية بل كانت جزءاً من العمارة الإسلامية حيث برزت

الجمالية الوظيفية للأبنية وفلسفة تخطيطها. والفن المعماري يلعب دوراً هاماً في تعديل السلوك الإنساني والعمارة تعكس المحتوى الحضاري لأي تكتل حضاري، فهي قوة حضارية وكتاب تسجل فيه الشعوب تاريخها، فالعمارة الإسلامية جسدت حضارتها وميزتها بهذه الناحية السلوكية، فانفردت بطرزها وشخصيتها التربوية والسلوكية عن الفنون الأخرى العالمية وابتدعت أنماطاً وأساليب فريدة لتربية الذوق والسلوك، كاستخدام الزخارف النباتية والهندسية والكتابة العربية (التجريد المطلق) فأصبحت علماً بين الأنماط والطرز العالمية الأخرى.

فالدقة في التعبير عن متطلبات الحياة في العمارة الإسلامية عكست نفسها في حلول وظيفية (المساجد، الشوارع، الباحات، الأسواق، البيوت) فمفهوم عمارتها من المنظور الإسلامي شكلتها العوامل البيئية والوظيفية التي تحكمت في تكون مبدأ تصميم هذه المنشآت.

وبذلك نجد أن العمارة الإسلامية قد سجلت مسيرتها الحضارية على العمائر الإسلامية من خلال طرزها المختلفة، إذ نجد الوحدة الحضارية التي امتدت من أقصى المغرب العربي إلى أقصى الهند من خليج البنغال إلى جزيرة ايبرفان، مئذنة جامع (الكتيبة) بمراكش ومئذنة جامع (قطب زاده) في دلهي بالإمكان اعتبارهما رمزاً لوحدة العالم الإسلامي كما تدلان إلى وحدة الكون ووحدانية الله خالق هذا الكون.

أما التصوير الإسلامي فكان منفرداً، فلم يرتبط بمفاهيم الفن السائدة في الغرب والقائمة على مفهوم العبثية، مع العلم أنه بالإمكان التقاء الفن التجريدي الغربي مع التجريد العربي التقاءً فلسفياً وشكلياً ولكنه لم يكن التقاءً عقائدياً، كما الرقش العربي أي (التصوير الهندسي والتصوير العفوي) أو الخيط والرمي، وهي مظاهر أساسية ولكن هناك

عناصر أخرى، هي المحضية والعشوائية والمرسلة والآلية والخطية والذي من الإمكان أن يكون لها محل بارز في الفن الإسلامي باستقلالها أو باجتماعها في مثال واحد شأنها في ذلك شأن أساليب الفن التجريدي مثل linaire, purisme[1] automatique, spontaneisme.

كما كانت فروق بين الفن الغربي والتجريد العربي في مجال الذاتية، فالفنان العربي يبحث عن القيم الفنية المشتركة التي تقوم على الاتصال المستمر بالله والمطلق، أما الفن الغربي (التجريدي) فيقوم في أكثر الحالات على قيم شخصية وذاتية. وأيضاً فالجمال في التجريد الإسلامي جمال التوحيد، أم في التجريد الغربي فهو الجمال المحض.

ومن ناحية المنظور فإن الفنان المسلم اعتمد المنظور الروحي وابتعد عن المنظور الخطي والذي كان سائداً في الغرب، فلم يترك من معالم الإنسان في فنه إلا القليل مع التحوير في الأشكال وتبسيط الحجم الإنساني. وذلك مرده كما قلنا سابقاً إلى منع التشبيه، فابتعد عن الإنسان نهائياً في عمله الفني، ولذلك أظهرت قدرة الفنان براعتها في فن المنمنمات وتصوير المخطوطات مع عدم التشبيه ولكن بقي التأكيد على عنصر الوحدة بين النصوص والصور المزوقة: الوحدة في التزويق والتلوين والتصحيف والتغفيل[2] وفي بناء الشكل ومعالجة الأسلوب. كما كانت اللوحة في مخطوطة شأنها شأن موضوع تصويري على سجادة أو جدار أو آنية ما. تبقى مستقلة عن الواقع. فعندما يريد الفنان أن يباشر عملاً تصويرياً فإنه يبتدئ أولاً بوضع المخطط الأولي الذي سيوزع

---

(1) الصفائية :Purisme نزعة جمالية منبثقة من التكعيبية تلتمس البساطة الهندسية في البناء.

(2) التصحيف والتغفيل: لقد فرضت العقيدة الإسلامية (الوحدانية)، الراسخة في روحية الإنسان العربي، على الفن العربي مبدأين، الأول هو «تصحيف» الواقع أي تحوير معالمه الخاصة وتعديل نسبه وأبعاده وفق مشيئة الفنان. والمبدأ الثاني هو «تغفيل» الشكل والواقع، أي الابتعاد عن تشبيه الشيء بذاته إلى تمثيل الكلي والمطلق.

عليه عناصر موضوعه. مع العلم أن هذا المخطط يساوي المخطط الغربي مع الاختلاف بعدم اهتمام الفنان العربي بقواعد المنظور الخطي.

في هذا الصدد يقول دو لوريه «أن الفنانين العرب لم يكتفوا بالامتناع عن تمثيل الوجوه البشرية، وبالمطالبة بعدم محاكاة العالم الواقعي، بل أنهم أكدوا على فن لا مادي، منزه عن أي مضمون، ولكنه مقبول في نفس الوقت من العين والروح، ولقد كان بيكاسو يقوم بهذا الدور نفسه عندما يحاول إعادة خلق الطبيعة».

والآن نعترف أن الفن العربي وقف عند حدود معينة منذ زمن طويل مع تدهور الحضارة العربية وتشتت اهتمام العرب بفنونهم، وما زال هذا الفن يعاني من إشكالية في بناء الهوية، خاصة في هذا الزمن العربي الذي يتراجع إلى الوراء مع تقدم الهيمنة الثقافية الموازية للهيمنة السياسية والاقتصادية التي يعتمدها الغرب لتقويض البقية الباقية من استقلال الدول الواقعة في شراك العولمة والقيم الكونية، والتي تحاول أن تطمس الخصوصيات الثقافية والهويات القومية بواسطة أدوات وأجهزة اتصالات وإعلام متقدمة جداً. والملاحظ أننا تعولمنا بالفعل بأكثر من معنى، وأصبحنا طرفاً متأثراً بهذه العولمة ومتورطاً فيها بأكثر من وجه وعلى مستويات متعددة في مجالات يتشابك فيها الاقتصاد بالسياسة والثقافة والإعلام.

ومع استمرار الفن الحديث شكلاً ومضموناً منتسباً إلى الأصول الغربية، ما زال باعتقادنا أن الفن العربي مستعد لكل جديد يضاف إليه ويتمازج معه ليعطي فناً يناسب العصر، لأنه مما لا شك فيه أن هذا الفن لا يخلو من قابلية للتطور. والعثور على صيغة فنية عربية ليس معضلة مستعصية على الحل، إذا مد الفنان جذوره وجسوره بعمق ودربة وثقافة وفهم واستيعاب مع فنونه القومية وطوابعه الحضارية

لا ليحقق مظهراً خارجياً لهذه المعطيات وإنما ليتآلف ويتواشج معها جوهرياً في صيغة جديدة تحقق له ولنا الانجاز اللافت بأصالته ومعاصرته، وبذلك يتجاوز الفن العربي مرحلة الوعي بالذات ويسهم في المسيرة الحضارية.

فلذلك ندعو لتطوير الفن العربي القديم حسب الميول الإبداعية عند كل فنان وقدرته على استلهام أصالة فنونه، ليس باستعادتها أو بقياس مستقبلها على ماضيها بل بأخذه الماضي على أن إثراء للحاضر وإعداد للمستقبل، على أساس ديمومة التراث، ومتانة التوجه الفني فيصنع صورة فنونه من ممكنات الحاضر المندفع إلى سلم التقدم، وذلك عبر رؤية حديثه تكون أشد وضوحاً لما هو كائن فيغوص في كوامن الأشياء ويكشف عن بواطنها ليدرك أسرار التناغم والتناسق الكامنين في العالم المرئي وغير المرئي، المحسوس وغير المحسوس، المسموع وغير المسموع، مع إطلاعه على الفنون العالمية الحديثة واستخدامه كل مصادر ووسائل الاتصال المتاحة له، بالوقت الذي يتمسك بوحدة جذوره وفكره، وبعدم قطع أواصر حاضرة بماضيه وتراثه من فنون العمارة والزخرفة من بلاد الرافدين إلى مصر إلى كل بلاد الشرق (سومر، آشور، بابل، شمال أفريقيا، الحبشة، مصر القديمة) فيرسم الموجودات الكونية (الكائنة والكامنة) عندها يعطينا فناً خالداً في لا نهائيته وفي انسيابه عبر الزمان ويكون هذا الفن جسراً يربط بين الماضي والحاضر والمستقبل.

فعلى الفنان العربي في هذا الوقت التاريخي أن يعمل في أكثر من اتجاه وعلى أكثر من مستوى ليوفق بين تجليات التقدم الذي يراه أو يسمع عنه، أو يصل أليه أو حتى يحييه بطريقة أو أخرى، ومظاهر التخلف التي يعيشها وتتحداه في عالمه الآني، فعليه أن يتحرر من التبعية بكل أشكالها سواء كانت تراثية أو غربية ويدرك الوعي بالخصوصية والتراث

الممتد، في إطار الوعي أيضاً بلحظتنا الحضارية الراهنة بكل أبعادها ومستوياتها وتجلياتها.

فالحقيقة الجمالية للخصائص التي تعطي فناً ما قيمة عامة وعالية وعالمية هي خصائص خاصة بالضرورة. بمعنى أن الفنان العالمي أو المتجاوز للإطار المحلي الضيق هو من يضع يده على القيم المتفجرة بالعام والإنساني في مجموع قيم مجتمعه الخاص والمحلي، وإن هذه القيمة الشمولية لا يصنعها مجرد اللعب على اتجاهات فنية حديثة ومعاصرة، وإنما يخلقها أولاً وبالدرجة الأولى الوعي الأصيل بالذات والارتباط العميق بالسمات النوعية والمتفردة لبقعة ما ولشعب ما، ولكن هذا الارتباط الأخير أيضاً، لا يخلق وحده فناً شمولياً ولا فناناً عالمياً. بل على العكس فقد يسقطه في بئر الإقليمية الضيقة، فالحفاظ على تراث نقي لا تشوبه شائبة ليس أفضل طريقة للحفاظ على الخصوصية والهوية، ولكن المعادلة يحققها التواكب الفز والتمازج بين أن أكون أصيلاً ومعاصراً في آن، وبدون أن أتعمد ذلك، أصيلاً في احتوائي لواقعي المعين وهمومي الخاصة، كشعب في بقعة ما في الكرة الأرضية له تاريخ بعينه وسمات نفسية واجتماعية وحضارية خاصة، معاصراً في تعبيري عن كل هذا، باعتبار أن اللون المحلي والانفتاح على العالم يشكل الميزة الأساسية للإبداع العالمي بالمعنى الدقيق للكلمة في عالم تصغر مساحته في كل يوم بفعل التطور وسرعة وسائل الاتصال والتواصل.

فهرس الأعلام

* 1 ـ أوغاريت: الموقع (11كلم) شمالي اللاذقية. قرب شاطئ ساحل المتوسط العصر يعود إلى منتصف الألف السابع ق. م. حتى الألف الثالث بعد الميلاد. تظهر لنا أوغاريت كمدينة ساحلية مزدهرة الأحوال يطبعها التجار المحليون بطابعهم. ومن المؤكد أن النحاس الذي كانت ماري تستورده من قبرص كان نقله يتم من مرفأ أوغاريت وفي أوغاريت تكونت أبجدية من الحروف الساكنة، تقع في 30 إشارة وقد رتبت الإشارات الأوغاريتية المسمارية في أبجدية على ألواح صغيرة تطورت هذه الأبجدية التي أخذها الإغريق فيما بعد عن الشرق ويضاف إلى ما تقدم منتجات المشاغل المحلية وهي الأقمشة والمنسوجات ومنتجات المعادن الثمينة (البرونز والنحاس والذهب والفضة..)

2 ـ أبجدية أوغاريت: إضافة إلى ما جاء من شرح في المقطع السابق، نضيف أن اللغة الأوغاريتية (رأس شمرا) هي لغة سامية قديمة من الكنعانية التي تنتمي إليها كذلك اللغة العمورية.. إلا أنه لا يزال يكتنفها بعض الغموض الذي يعود إلى سببين الأول: قلة النصوص التي وصلت من المنطقة. والثاني: وجود مجموعة عجيبة من اللغات في أوغاريت. وهذا لا يدهش بالنسبة لمدينة هي ميناء هام... لكن الأوغاريتية استخدمت على نطاق واسع خصوصاً في المعاملات الحقوقية والدبلوماسية.

* أزتيك: قبائل من هنود المكسيك. استوطنوا وادي مكسيكو وأسسوا إمبراطورية واسعة 1325 ـ 1521 كانت لهم حضارة غنية ونظم

سياسية متقدمة وتراث ثقافي وفني. قضى عليهم الفاتح الإسباني كوركسر بشراسة ووحشية.

* **الانطباعية**: مدرسة فنية أسسها مجموعة من الفنانين الشباب أهمهم مانيه ورينوار وسيزان وديغا وسيسلي ومونيه وبيسارو. لقد كان همهم أن يحللوا الضوء ويدرسوا أثره في مظاهر الأشياء في ساعات النهار المختلفة. فقد خرجوا من المراسم إلى العراء. ورسموا صورهم بألوان براقة. وقد أطلق هذا الاسم استعارة من لوحة لـ مانيه بعنوان: «انطباع شروق الشمس» وكان المعرض الانطباعي الأول عام 1874 وآخر معرض 1886. وهذه المدرسة على حد تعبير جان كاسو أحد الأحداث الهامة التي قادت الإنسان إن يعي طبيعته الزمنية ويحدد مكانه في الزمان ويتلمس الواقع. رائد هذه المدرسة كلود مونيه (1840 ـ 1926).

* **بيكاسو**: بابلو، رائد المدرسة التكعيبة 1881 ـ 1978، اسباني، ولد في مالغا، عاش وعمل في فرنسا منذ 1907، من أشهر مصوري العالم الحديث، اعتمد في فنه عدة اتجاهات. تعتبر لوحته (آنسات افينيون) 1906 حدثاً في الفن المعاصر لأنها تعتبر بداية ظهور المدرسة التكعيبية. أهم عمل لديه هو: «الجورنيكا 1937» التي تعتبر أشهر وأهم لوحة في العصر الحديث.

* **العصر الحجري**: هو أطول مرحلة في حياة الإنسان على الأرض حيث تم خلالها تكوين الشكل المورفولوجي والبيولوجي للإنسان، كما تطورت خلالها إمكانيات العمل البشرية حيث استعمل الإنسان الأدوات التي صنعت الحجارة والطين ويقسم العصر الحجري إلى ثلاثة عصور ثانوية هي: العصر الحجري القديم بليولتيك، العصر الحجري المتوسط ميزولتيك العصر الحجري الحديث نيولتيك.

* **الطوطمية والطوطم**: نظام وعقيدة دينية تشيع في كثير من المجتمعات وبصورة خاصة في أفريقيا وأميركا الشمالية. ترتبط هذه العقيدة بعبادة الأجداد حيث ينتسب أفراد القبيلة الواحدة إلى طوطم الجد الأعلى الذين يقدسون، وبذلك يصبح الطوطم من المحرمات. فالأفراد لا يتزوجون من

داخل عشيرتهم وإنما من خارجها (الزواج الخارجي Exagonic)، وقد يكون طوطم القبيلة حيواناً أو نباتاً وبذلك لا يجوز أكله.

* الواقعية: وهي محاولة تصوير العالم كما نراه بالضبط، بدون أي تحوير أو حذف أو زخرفة وهي مبنية على الحواس، لأنها تسجل ما تدركه الحواس بأقصى ما تستطيع من أمانة في النقل.

* التجريدية: أن ما وصف بالفن التجريدي أو اللاصوري يمثل اتجاهاً فنياً ظهر مع بداية القرن العشرين وتأكد في فترة ما بين الحربين وتكرس من ثم في فترة ما بعد الحرب الثانية، ومن رواد التجريد في العالم كاندنسكي 1866 ـ 1944.

هناك عدة مذاهب في التجريد:

التجريدية الحركية: التي قادها الكسندر كالور 1898 ـ 1976

التجريدية الهندسية: وقد شايع هذه الحركة من بث موندريان وتيوفان ويوسيورغ وقادة الباوهوس 1883 ـ 1933.

التجريدية الطبيعية: أحد روادها بابلو بيكاسو.

التجريدية النقائية: وقد تزعم هذه الحركة أميدي اوزونفات 1886 ـ 1966.

التجريدية التعبيرية: انطوى تحتها جاكسون بولوك، بول كلي، فرانز كلين وهانز هوفمان.

التجريدية السوبرمانية: تزعمها في روسيا كازمير مالفيتش.

التجريدية وخداع البصر: أشهر الفنانين الذين شايعوا هذه النزعة الفنان المجري فيكتور دي فازاريللي 1908.

التجريدية الأبجدية: وقد شايع هذه الحركة الفنان الأميركي مارك توبي 1890 ـ 1976.

التجريدية الإيجازية: من فنانيها موريس لويس 1912 ـ 1962.

التجريدية العضوية: تميز بهذه الظاهرة هنري مور، والفنان هنري لورانس.

* التعبيرية: وتعنى الإفصاح بلغة الألوان والأشكال والأحجام والأضواء والظلال عن قيمة فنية يحس بها الفنان، ويريد أن ينقل من خلالها مشاعره إلى الآخرين. والتعبيرية هي انتقال للشحنة الداخلية عند الفنان إلى الخارج، كي يتأثر بها غيره. والتعبيرية فردية: تسعى إلى الإفصاح عن عواطف الفنان مهما كلف الأمر. وينطوي تحت هذا المذهب أميدو موديلياني Amadeo Modigliani 1884 ـ 1920، أوسكار كوكشكا Oscar Kokoschka 1886 ـ 1980، وهناك التعبيرية الساذجة: ويكون فيها الإفصاح عن مشاعر الفنان بلغة تلقائية فطرية ساذجة لا تدخلها التعليمات المدرسية ولا المهارات المحفوظة، وهي امتداد طبيعي لرسوم الأطفال في هذه المدرسة هنري روسو Henri Rousseau 1844 ـ 1910.

* التكعيبية: هي الترجمة المألوفة لكلمة الإنكليزية وتعني المكعب، أولى ردود الفعل المجسدة لرغبة بناء فضاء اللوحة التشكيلية على أسس جديدة ومتينة بعيداً عن السهولة التي لجأ إليها فنانو المدارس السابقة لها. وبهذا تبدأ المرحلة التي ستقود نحو التطور الكبير الذي لم تشهد أوروبا ما يوازيه منذ عصر النهضة، وهذه الحركة هي ثورة فنية قامت في مطلع القرن العشرين من أجل تفسير الواقع بأشكال هندسية، وفي دراسة التكعيبة وتطورها يجب استعراض مراحلها الثلاث: ما قبل التكعيبية (1907 ـ 1909)، التكيعيبة التحليلية (1909 ـ 1912)، التكعيبة التركيبية 01912 ـ 1925) وهي قد تكاملت في عام 1914، وتدين بنشأتها لبيكاسو وبراك، والتكعبية عبارة غامضة أطلقت في الأساس سخرية ويبدو أن ماتيس كان أول من تكلم عن مكعبات صغيرة بصدد أعمال براك 1908م. وكان فوكسيل الناقد في مجلة (جيل بلاس) هو أول من استخدم عبارة مكعب حول معرض براك.

* الهلنستية: منذ عام 334 ق.م. بدأ الإسكندر باحتلال إمبراطورية الأخمينين ووحدها مع مقدونيا. وبعد معركة ايسوس 333 ق.م. احتل سوريا وفي 331 احتل بلاد الرافدين. بعد وفاته قسمت الإمبراطورية بين

قواده. ونستطيع القول إن الثقافة الهلنستية بدأت مع الاسكندر الأكبر. واستمرت على يد قواده. وأدت إلى تحول جذري في الحياة الثقافية وخاصة في العمارة والفنون. وهي حضارة هجينة شبيهة باليونانية، أتت من امتزاج التراث الشرقي والتراث الغربي، ونسبت التسمية إلى اسم جزيرتهم هلاي.

* **الرقم الطينية:** هي ألواح صغيرة صنعت من الطين المشوي (الفخار) نقشت عليها بالحروف المسمارية معلومات عديدة تجارية واقتصادية وسياسية ويمكن فيما إذا قرأت كلها فإنه سيؤدي إلى فهم كامل لطبيعة الحياة في المراحل التي اكتشفت فيها. وأكبر عدد منها وجد في ابيلا ويسمى أرشيف ابيلا. ويصل عددها إلى أكثر من 15000 رقيم.

* **الرقش العربي:** هو رسم لا يحمل معنى بيانياً أو لفظياً، بل ينقل الشكل الهيولي والجوهر لأشياء كانت واقعية. وكان الرقش العربي الطريق التي تصاعدت فيها موهبة العرب بعيداً عن أي تهاون في تمجيد الله... وأصبح سبيلاً إلى ذلك. وهو صار من أهم المظاهر الإبداعية عند العرب لما يتضمن من معاني ومن فلسفات جمالية.

* **ماري:** تل الحريري: تقع على بعد 10 كلم شمالي غربي البوكمال على الضفة اليمنى لنهر الفرات. تعود لعصر بدايات (عصر السلالات) الملكية الأولى حوالي 3000 ق.م. حتى العصر السلوقي 318 ـ 64ق.م. بدأت الحفريات مصادفة منذ عام 1933م. واكتشف تمثال كامل لرجل.. وكان على كتفه نقش كتابي منذور يذكر اسم الواهب لـ (لمجي ماري) ملك مدينة ماري. ومنذ ذلك الوقت تم التنقيب في أقسام كبيرة من المدينة التي تبلغ أبعادها (6000 × 1000) م سور المدينة يعود للسلالات الأولى وبجوار السور معبد الإله عشتار تحيط به مساكن للكهنة. وقد وجد فيها معبدان فيهما مقاعد ومذابح ثابتة.. وفيها أجران للقرابين السائلة.. وهي تدل على وجود الطقوس الدينية آنذاك. وعثر كذلك في الباحة وأماكن العبادة على أدوات كثيرة، منها للزينة.. وأسلحة وأوعية حجرية معدنية عازلة للحرارة. وتماثيل عديدة أهمها تمثال لامرأة وتمثال شخصين جالسين وتمثال (لمجي ماري). وأجمل هذه التماثيل تمثال كاهن المعبد الأول (ابيش بل) الموجود في

متحف اللوفر. وأحد المعابد للإله (دجن) فيه بقية من شرفه عالية اعتبرت شكلاً أولياً ممهداً للبرج المدرج الملوي (الزيقورة)، وقد اكتشف في معبد عشتار تمثال المصلي الكبير العائد لفترة الملك (ايكوشاماغان) وتمثال المغنية (اوزنانشي) وفي معبد (نيني زازا) عثر على رأس صغيرة مشغولة بدقة ونعومة. أما في معبد القصر فقد عثر على (كنز أور) وهو هدية مدينة أور في جنوبي الرافدين. وأغلب مصنوعاته تعود لمشاغل أور. وأهم ما في هذا الكنز الأختام الاسطوانية غير المستعملة والحلي والعقود.

المراجع العربية

1 ـ إبراهيم الجدري: أنتولوجيا الفنون التقليدية، دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا الطبعة الأولى 1984.

2 ـ أبو صالح الألفي ـ أثر الفكر الإسلامي على الفن المصري.

3 ـ أحمد سوسة: حضارة العرب ـ بغداد 1979.

4 ـ أحمد طالب الإبراهيمي: محمد راسم، الجزائر، الطبعة الثانية 1972.

5 ـ بلند الحيدري ـ زمن لكل الأزمنة، نظرات وآراء في الفن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر طبعة 1981.

6 ـ البيروني محمد، الفن في القرن العشرين مكتبة الاسرة 200 القاهرة.

7 ـ ريتشارد ايتنكاوزن ترجمة د. عيسى سليمان وسليم طه التكريتي مطبعة الأديب البغدادية.

8 ـ زكريا إبراهيم، مشكلة الفن 1967 مكتبة مصر.

9 ـ شاكر حسن آل سعيد: الرؤية الفنية التأملية، في معنى الحقيقة الكونية.

10 ـ شوكت الربيعي الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة 2005.

11 ـ د. عفيف البهنسي، أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، دار الكتاب العربي، دار الوليد دمشق الطبعة الأولى 1997.

12 ـ د. عفيف البهنسي الفن الإسلامي دار طلاس دمشق 1917.

13 ـ د. عفيف البهنسي الفن الإسلامي بالاشتراك مع روجرز ونورهان طبع اليونيسكو ـ باريس ولندن 1987.

14 ـ د. عفيف البهنسي جمالية الفن العربي سلسلة المعرفة الكويت 1979.

15 ـ كامل البابا، روح الخط العربي ـ دار العلم للملايين ـ دار لبنان للطباعة والنشر، الطبعة الأولى 1983.

16 ـ ماجد يوسف، مراياقوس قزح ـ اضاءات في الفن التشكيلي، مكتبة الشباب الهيئة العامة لقصور الثقافة 1995.

17 ـ مصطفى عبده، اثر العقيدة في منهج الفن الإسلامي دار الإشراق بيروت 1990.

18 ـ مصطفى عبده: المدخل إلى فلسفة الجمال مكتبة مدبولي القاهرة 1999.

19 ـ مصطفى عبده: فلسفة الجمال مكتبة مدبولي القاهرة 1999.

20 ـ مصطفى عبده: الإسلام يحرر الفن مكتبة مدبولي القاهرة.

21 ـ مصطفى عبده: النحت والتصوير بين الإباحة والتحريم مكتبةمدبولي القاهرة1999

22 ـ محمد أبو زهرة، الديانات القديمة 1976 القاهرة.

23 ـ ناجي زين الدين، بدائع الخط العربي، مكتبة النهضة بغداد دار القلم، بيروت الطبعة الثانية 1981.

24 ـ ناجي زين الدين منظور الخط العربي، مكتبة النهضة، بغداد، دار القلم، بيروت 1980.

المراجع الأجنبية

1- Aziza Mouhammad, L'image et l'islam, Edition ALBIN Michel, Paris 1978.

2- Dela porte Francoise, Metier à tisser, tunisien, Edition Dessin et tolra, Paris 1981.

3- Islamic Science; Seyyed Hossein Nasr, World of Islam Fastival, Publishing Company, LTD.

4- Les grandes époques de l'art, Arts de l'islam Gründ, Metropolitain Muscum of Art. 1987.

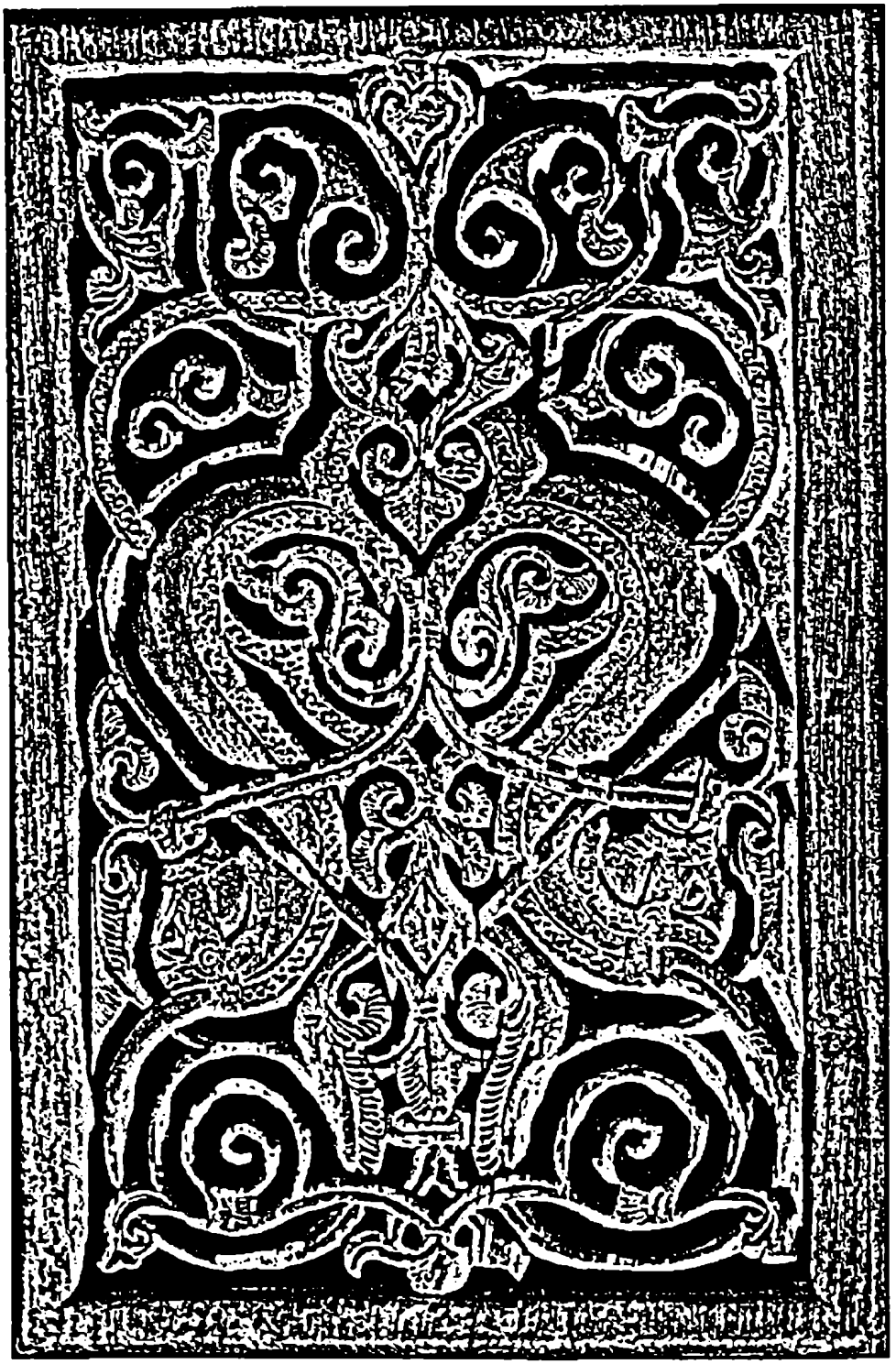
5- Mulraux, A. La tentation de l'occident, B. Grusset Paris 1951.

6- Papa Dopolo, A l'esthétique de l'art musulman, 6 vols Paris, 1972

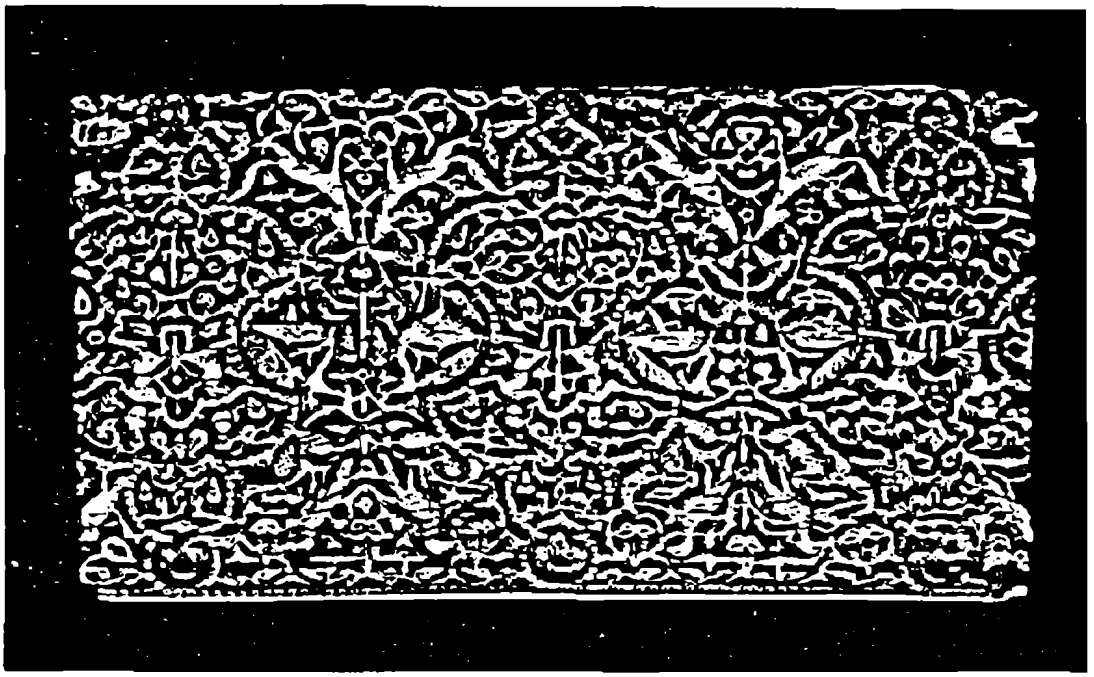
7- Seuphor M. Dictionnaire de la peinture Abstraite Paris, Hazan 1957

8- Seuphor M. L'art Abstrait, ses origines, ses premiers Maîtres. Haeght 1943.

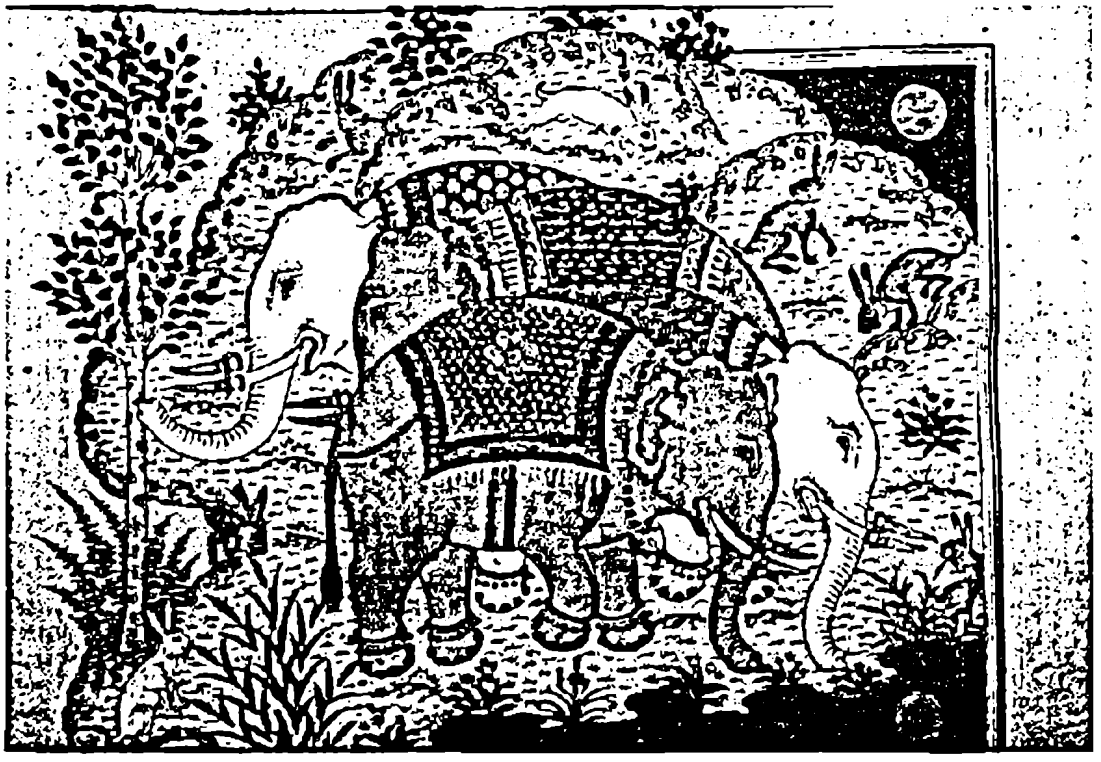
ملف الصور



لوحة من باب خشبي محفور من العهد الفاطمي في مصر
القرن الحادي عشر. 23× 35 سم.

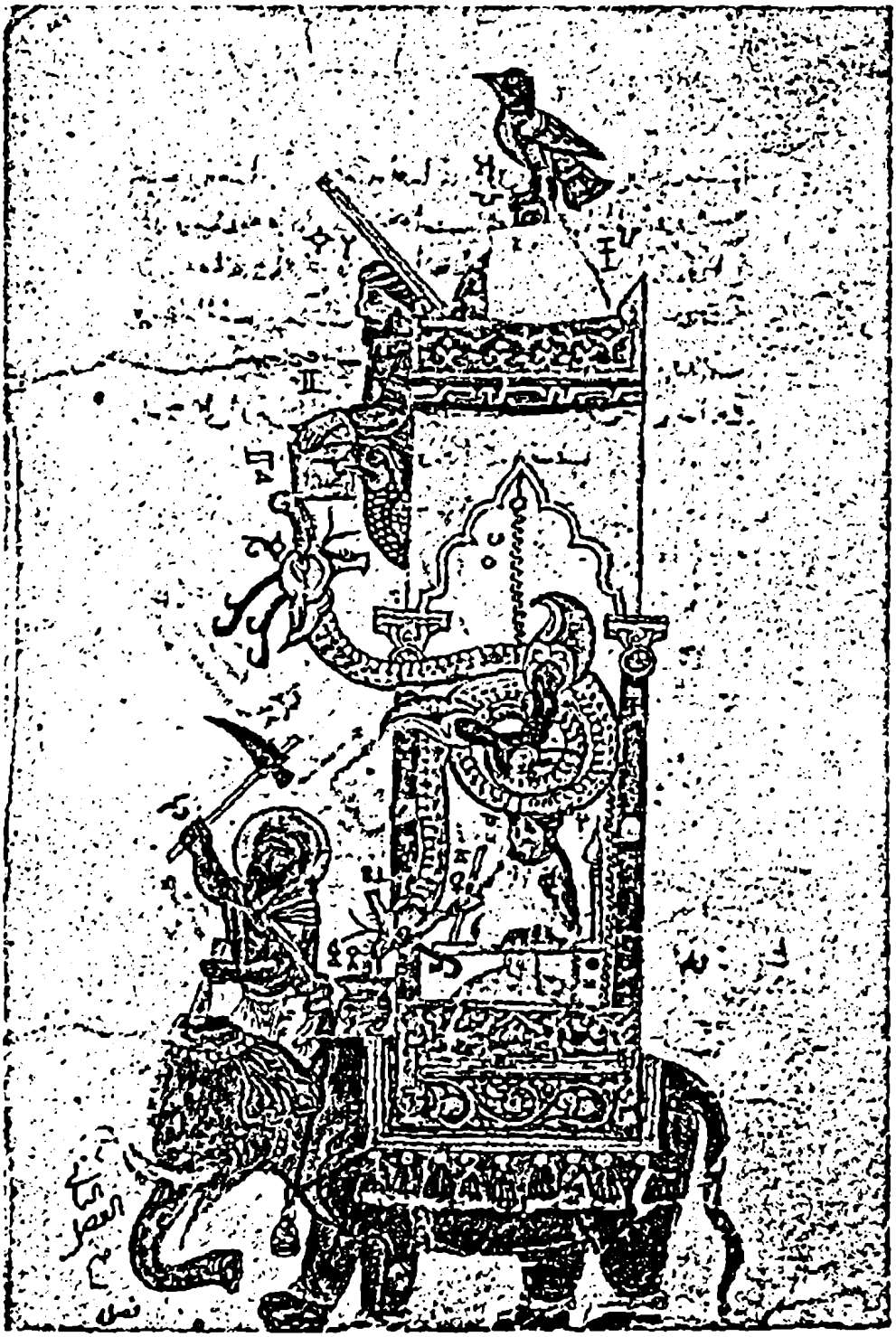


لوحة من العاج مشغولة في إسبانيا في القرن الحادي عشر
العصر الأموي. 20,3 × 10,2 سم.



فيل من كليلة ودمنة القرن التاسع الهجري موجودة في توبكابي استنبول.

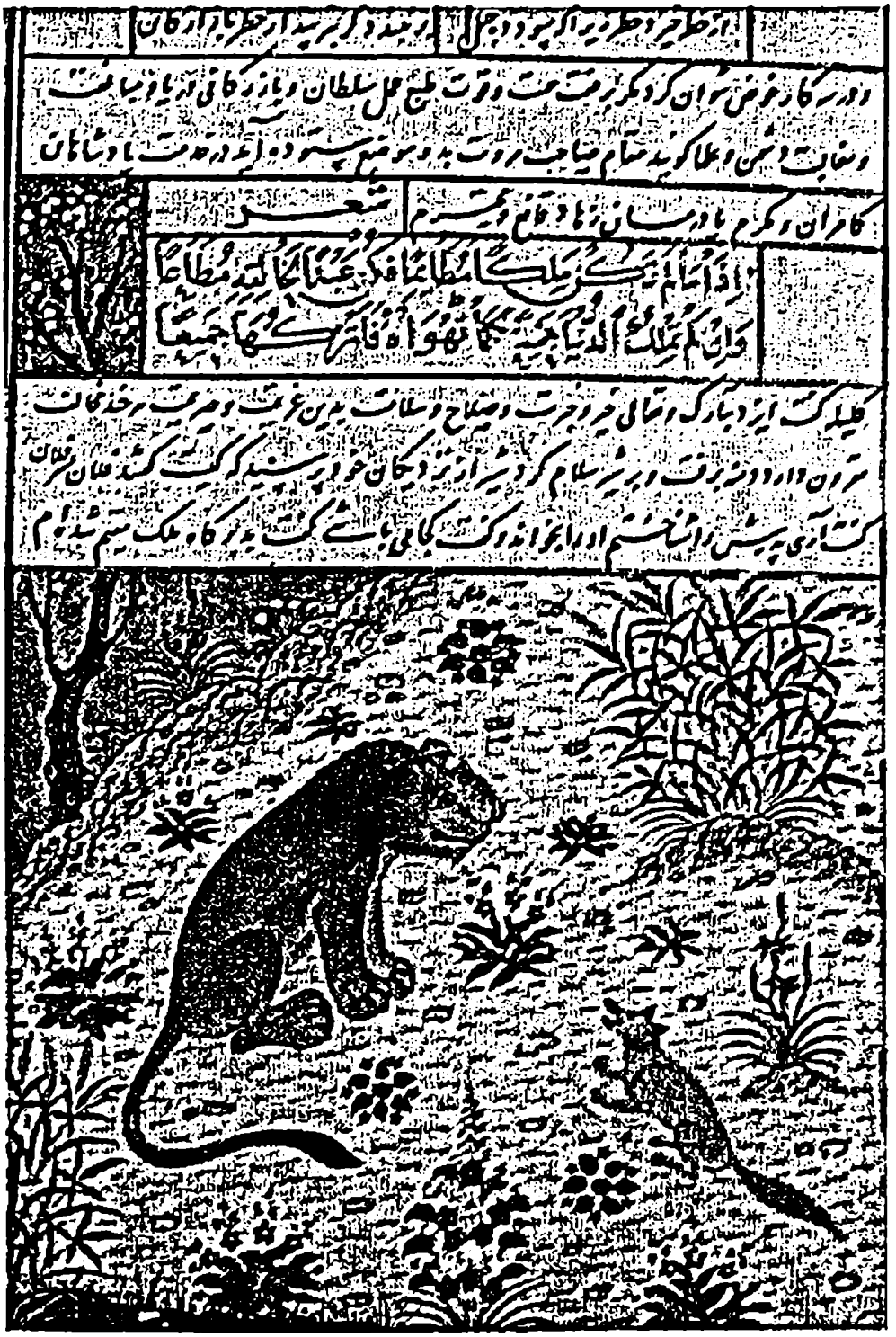
صفحة من القرآن الكريم الآية الأخيرة من سورة النصر بالخط
الكوفي ـ فارس القرن الحادي عشر. 33 × 23 سم.
حبر وألوان مذهبة على ورق.



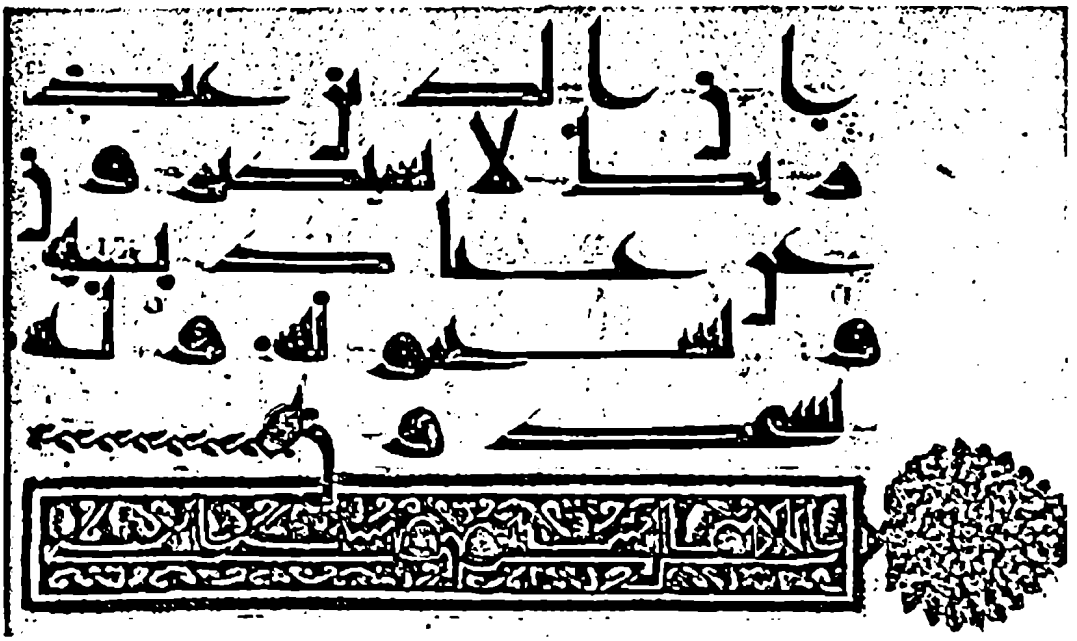
ساعة فيل، صفحة من مؤلف للجذري سوريا سنة 715 هـ.

31,5 × 22 سم. حبر وألوان على ورق

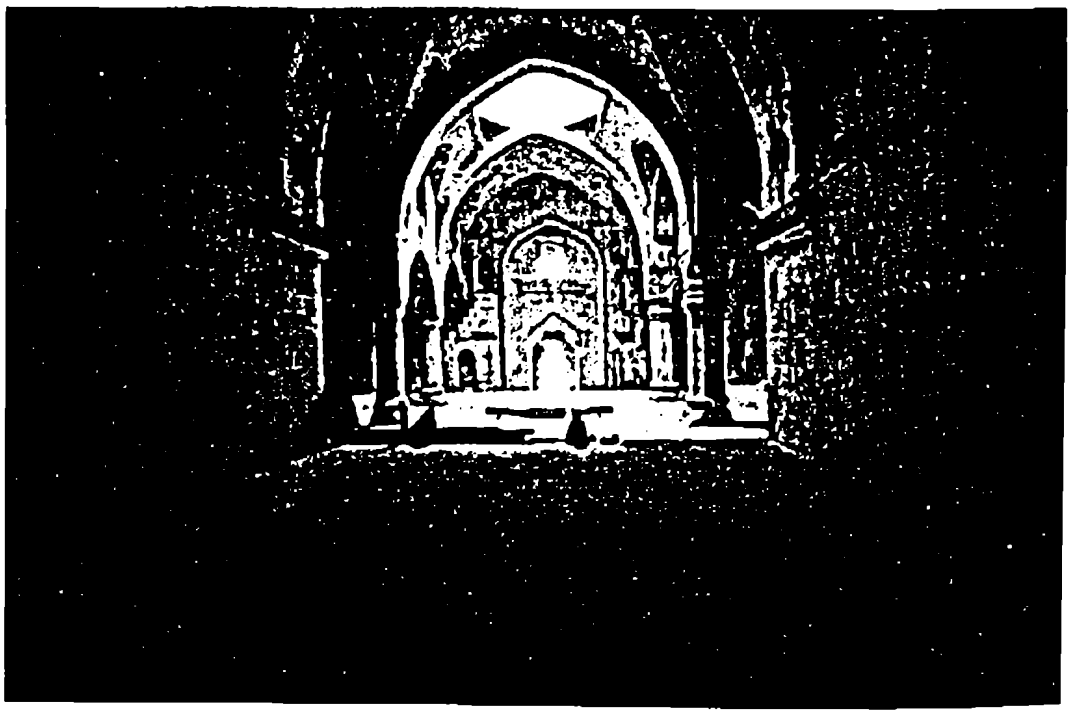
صفحة من القرآن الكريم (afrique du nord) حوالي سنة 700 هـ.
خط مغربي رفيع ومرتفع 53,3 × 55,9 سم.



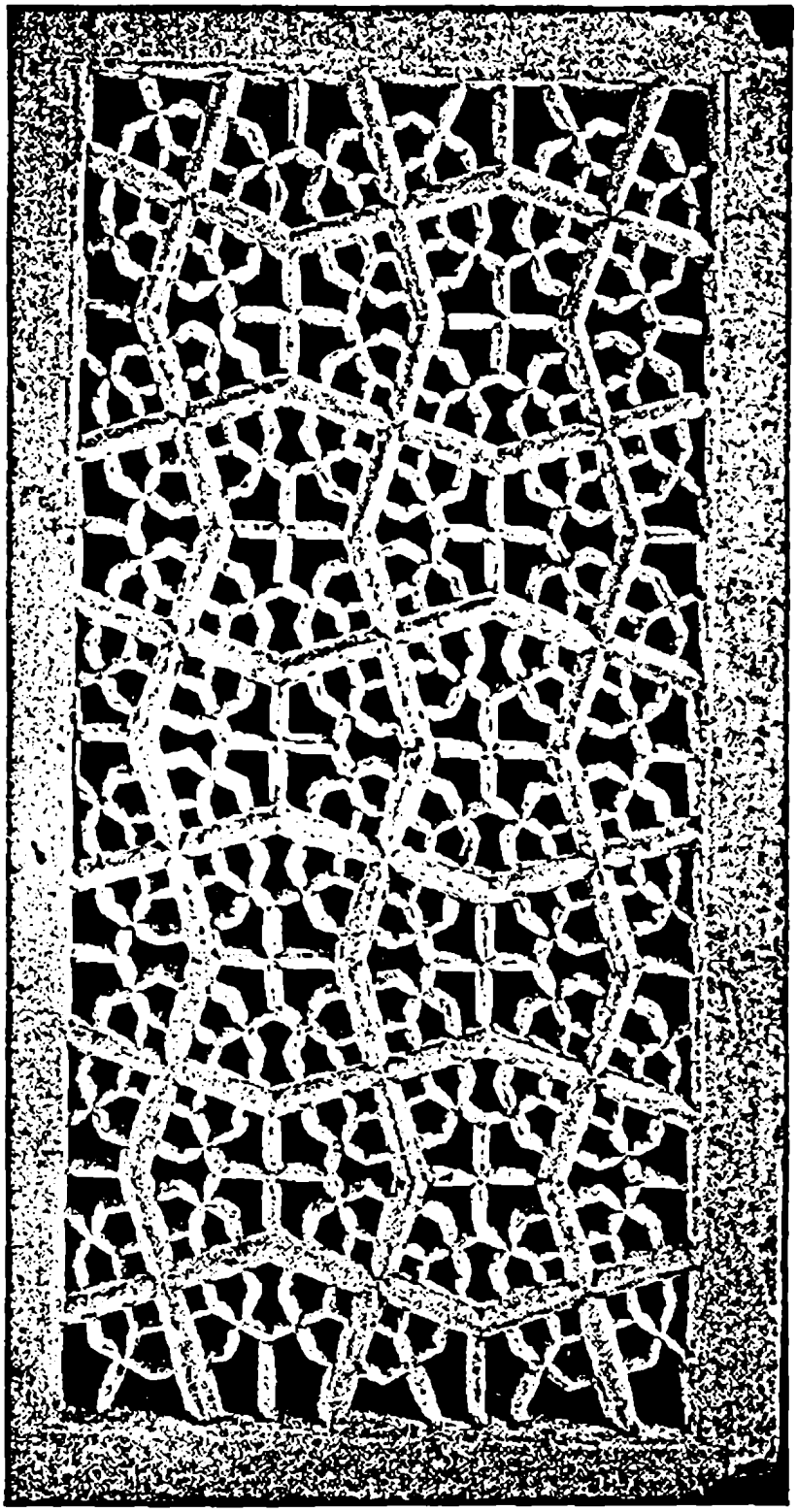
أسد من كليلة ودمنة القرن التاسع الهجري موجودة في توبكابي استنبول.



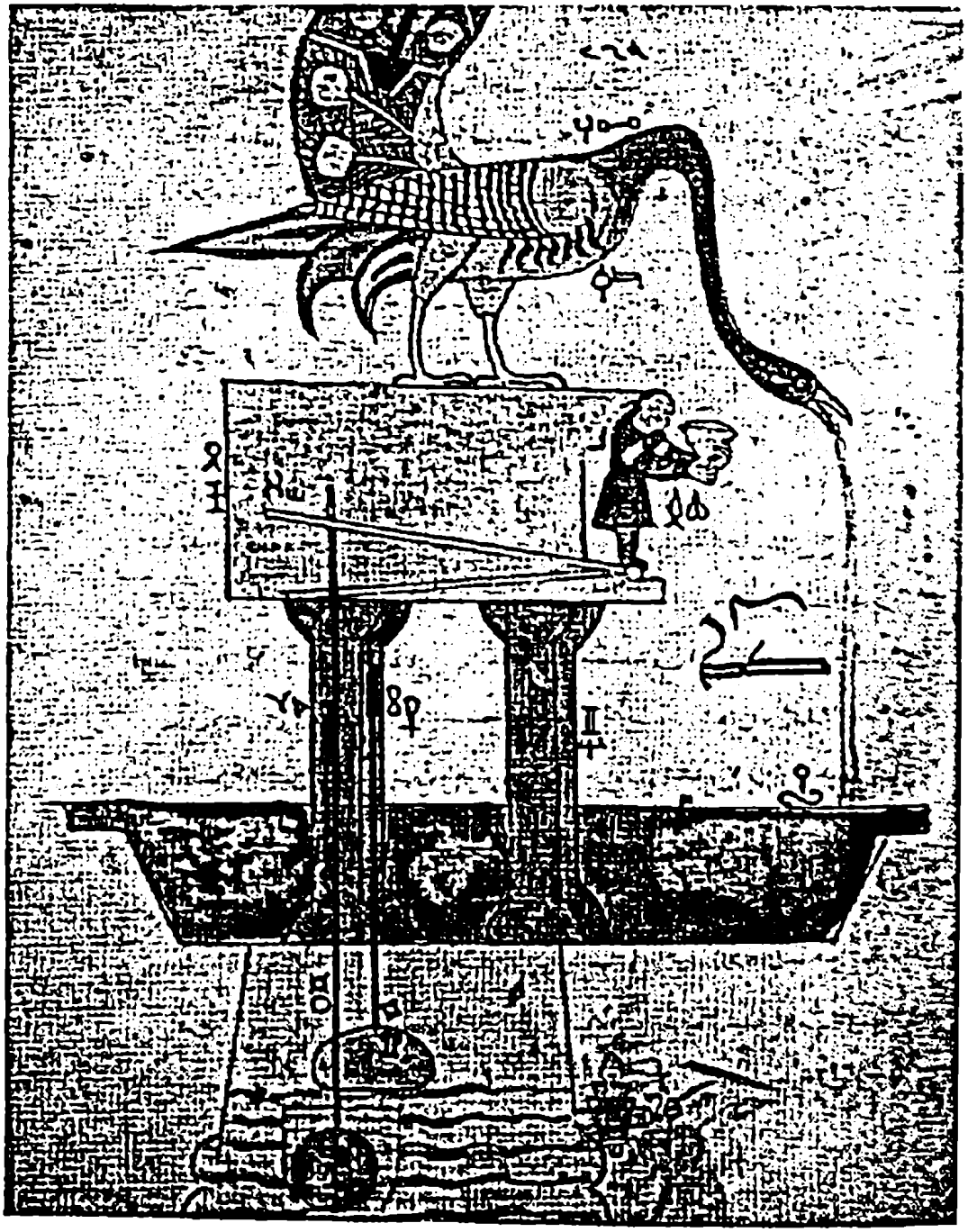
صفحة بالخط الكوفي مشكولة على طريقة أبو الأسود الدؤولي.



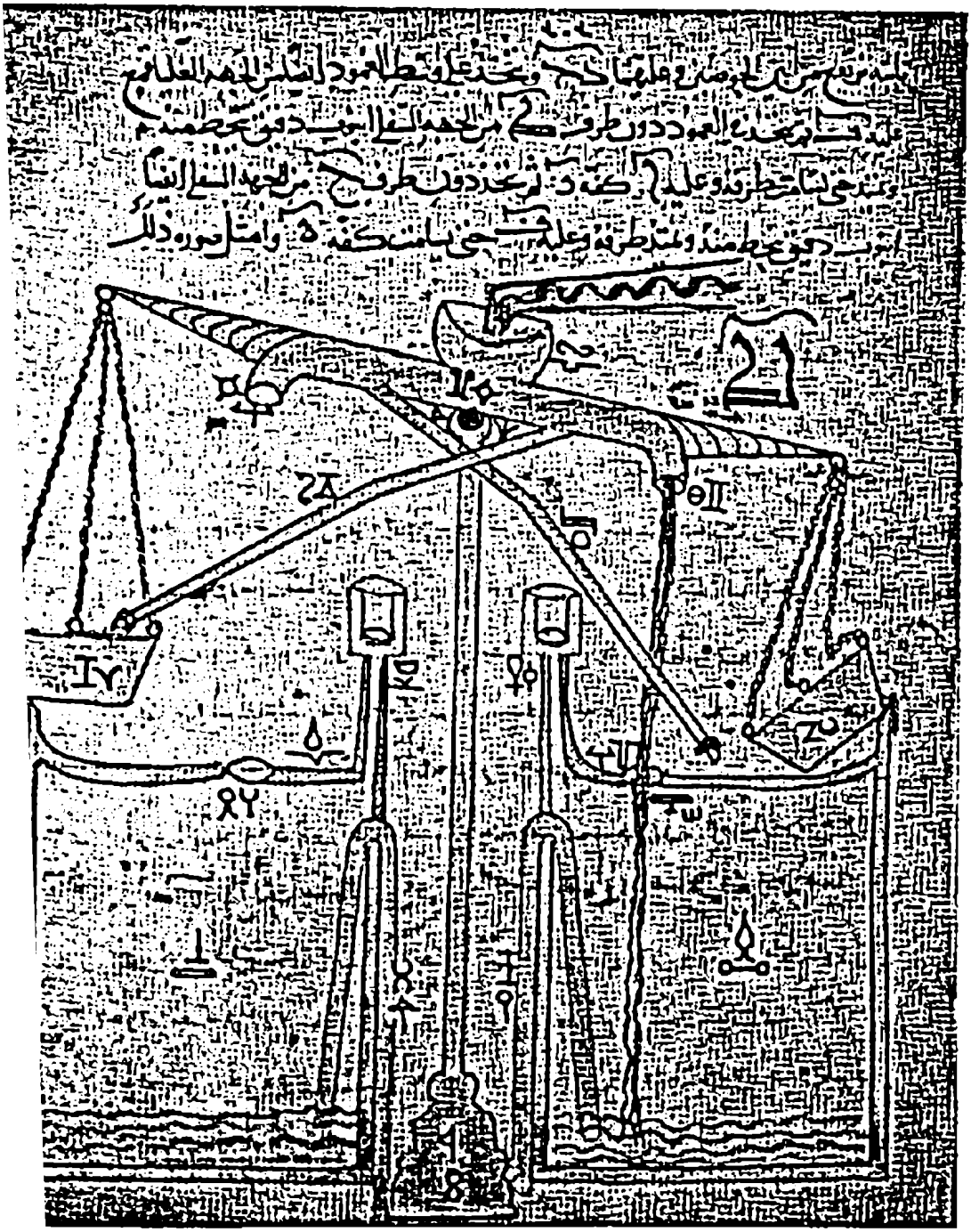
داخل مستشفى في تركيا من العهد السلجوقي.



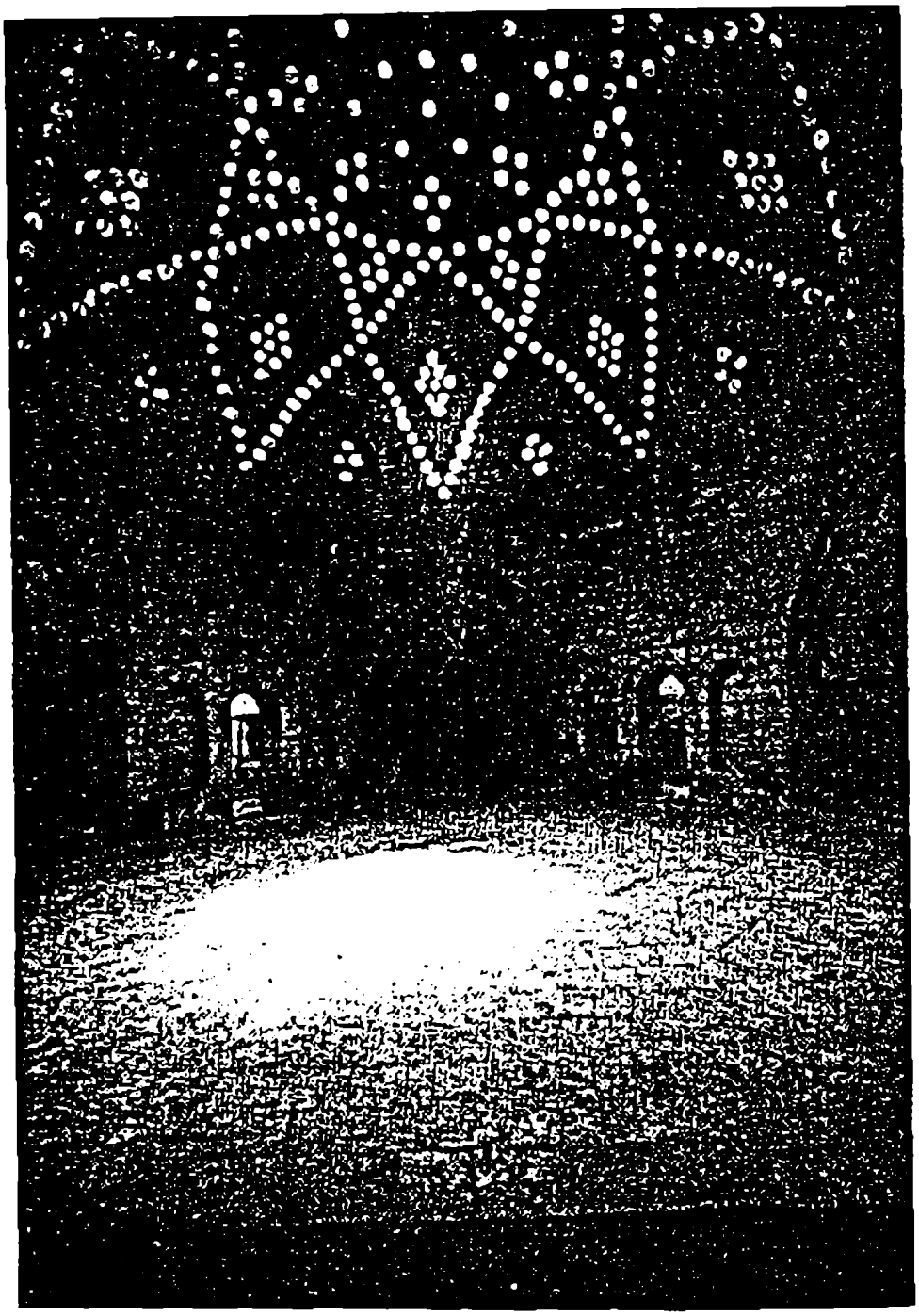
مشربية من الرخام الأبيض من العصر المغولي سنة 1610 الهند اغرا.



من مؤلف معرفة الحياة الهندسية ـ الجذري ـ القرن السابع
هجري موجودة في مكتبة توبكابي استنبول.

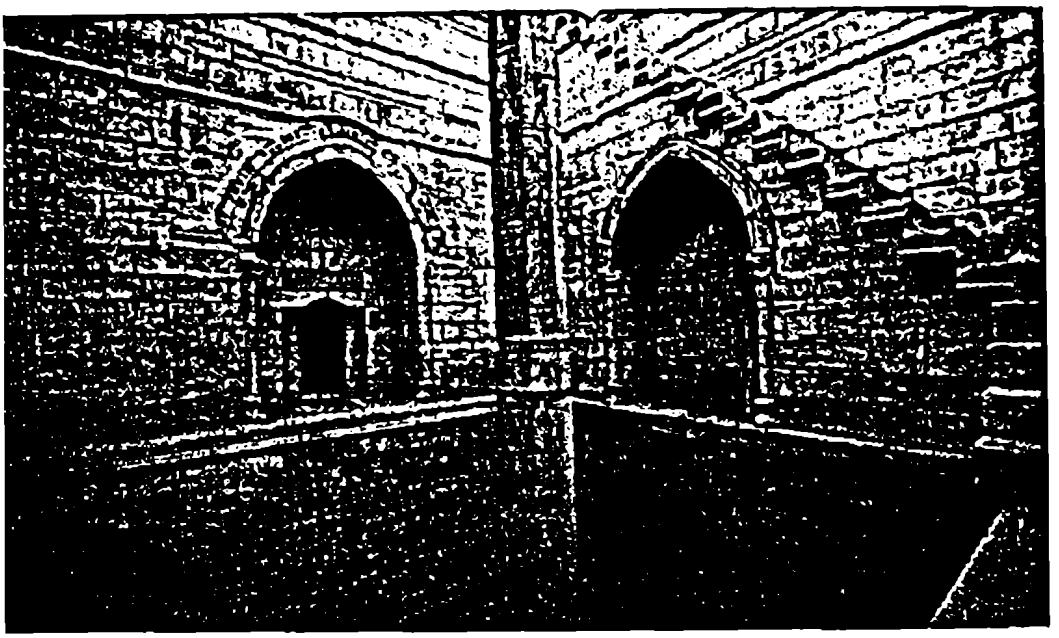


من مؤلف معرفة الحياة الهندسية ـ الجذري القرن السابع هجري. مكتبة السليمانية استنب

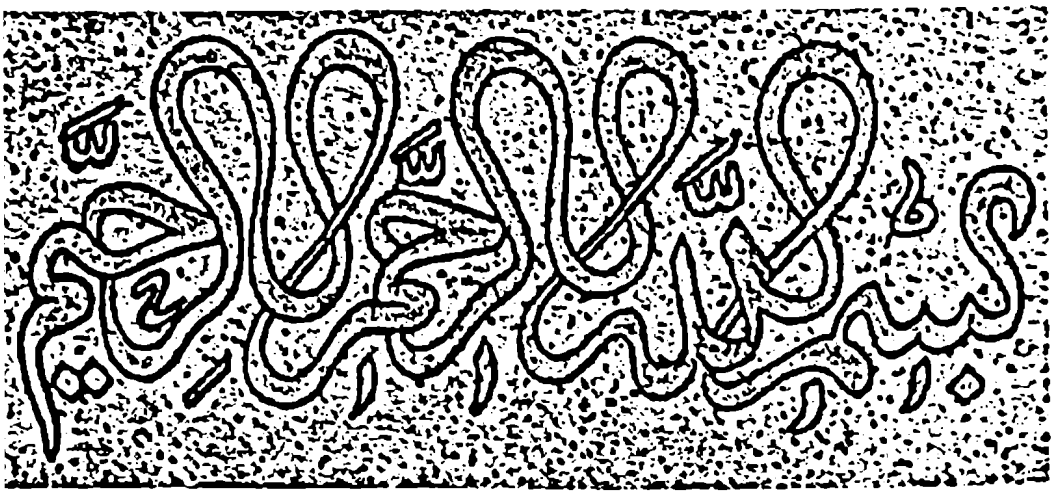


حمام اللبابيدي من العهد المملوكي في حلب سوريا.

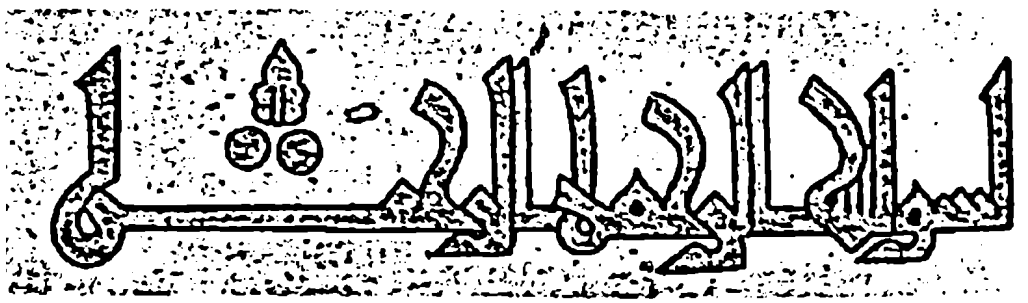
منمنمة تيمورية من مدرسة بهزاد ـ حمام ـ موجودة في مكتبة كابول أفغانستان.



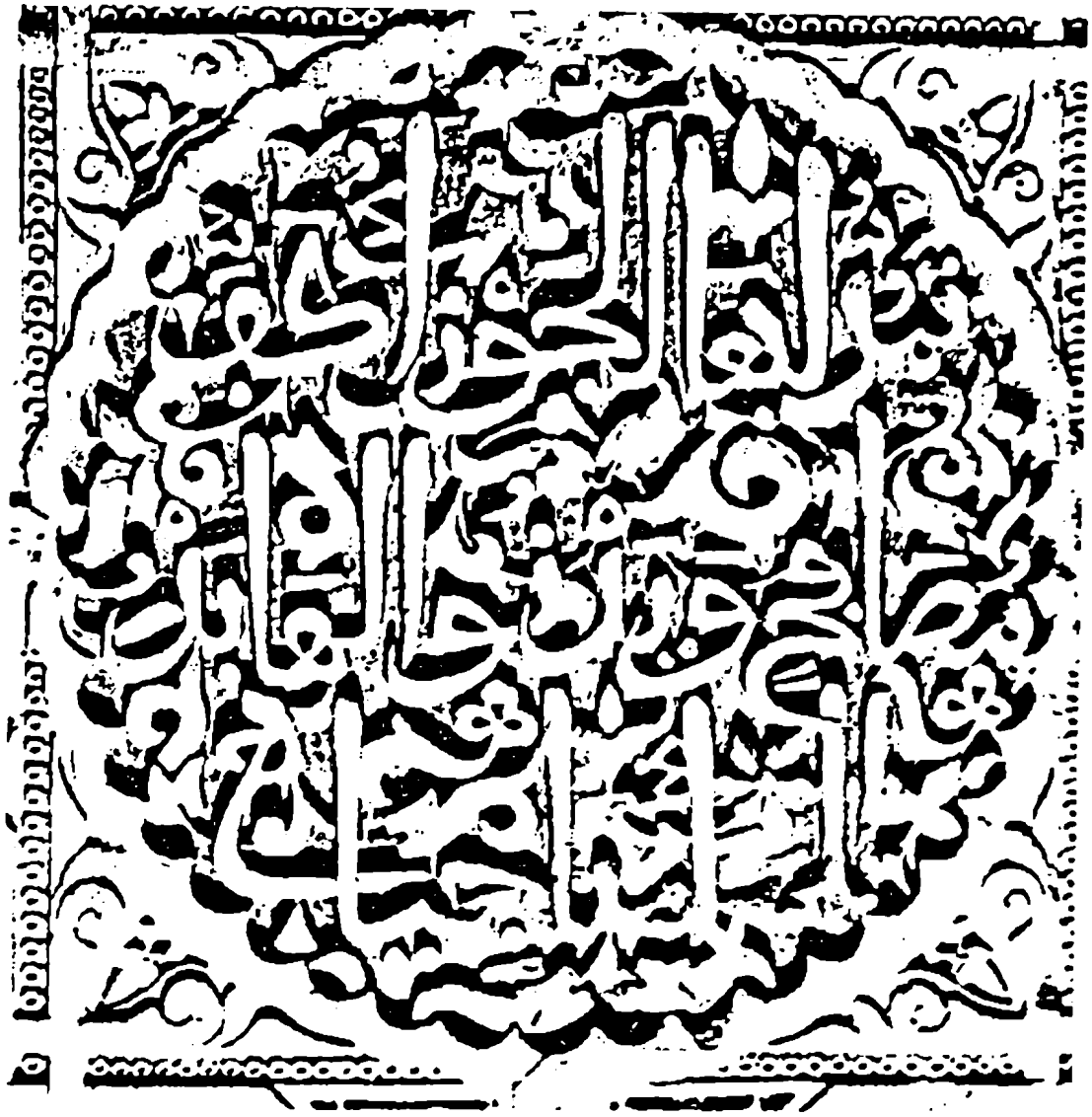
بناء لقياس مستوى مياه النيل بني أيام المأمون في الفسطاط بالقاهرة.



بسملة ثلثية متصلة الكلمات يعود تاريخها 1378م من متحف آية صوفيا استنبول.

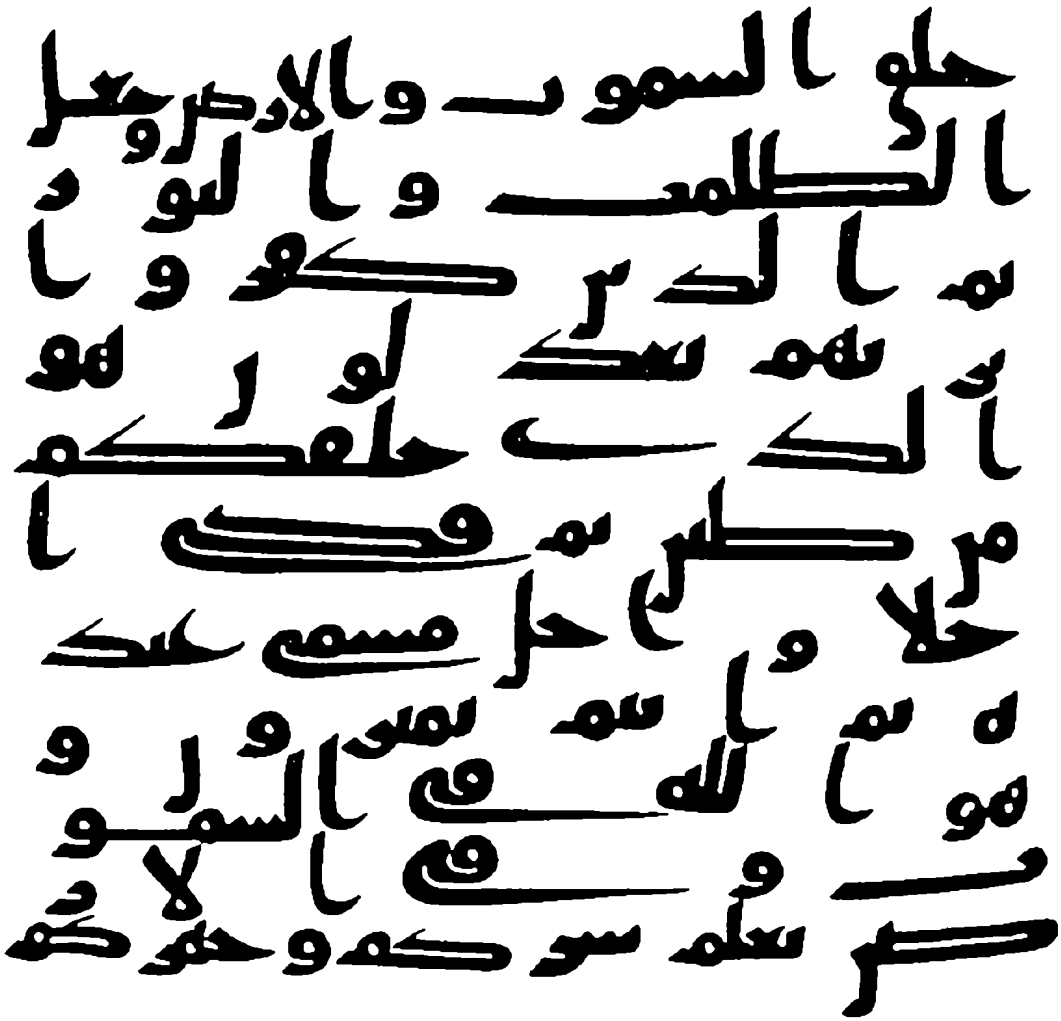


بسملة كوفية هندسية من القرن الثاني عشر ميلادي في مسجد (بني جامع).

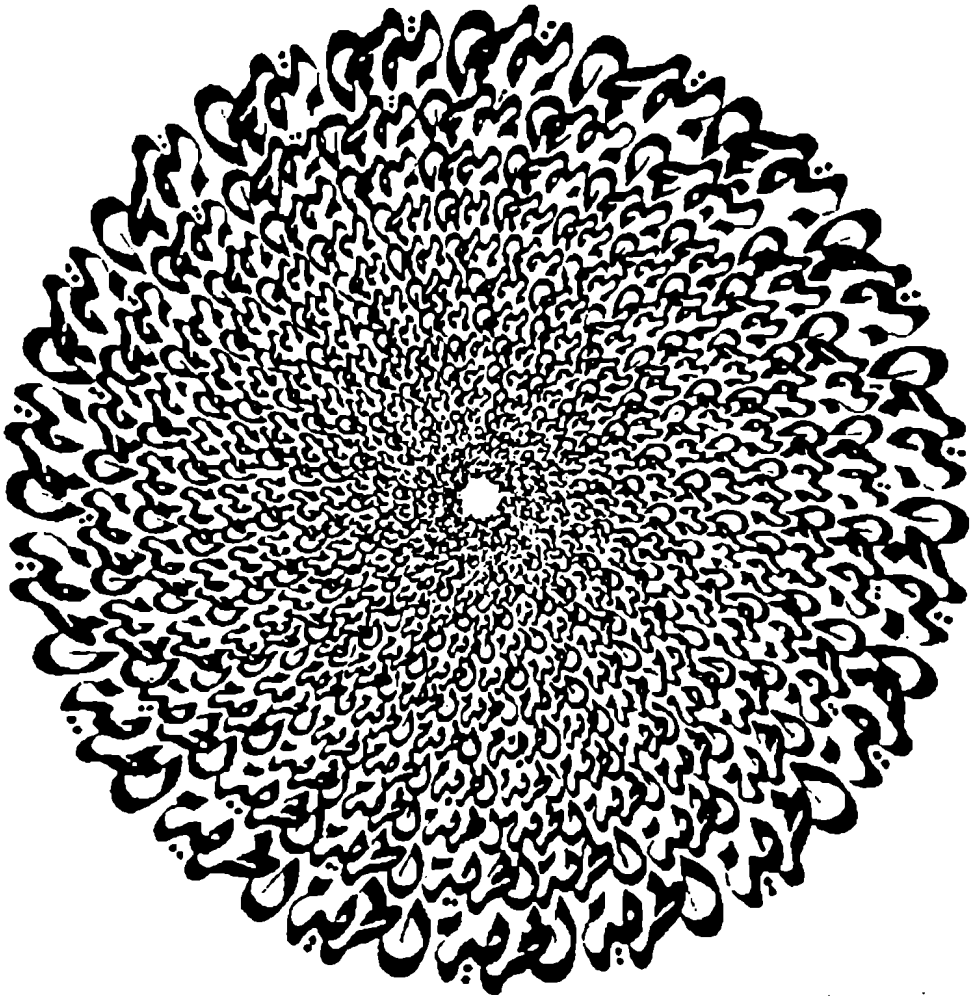


نقش ثلثي من قصر الحمراء في غرناطة ـ إسبانيا.

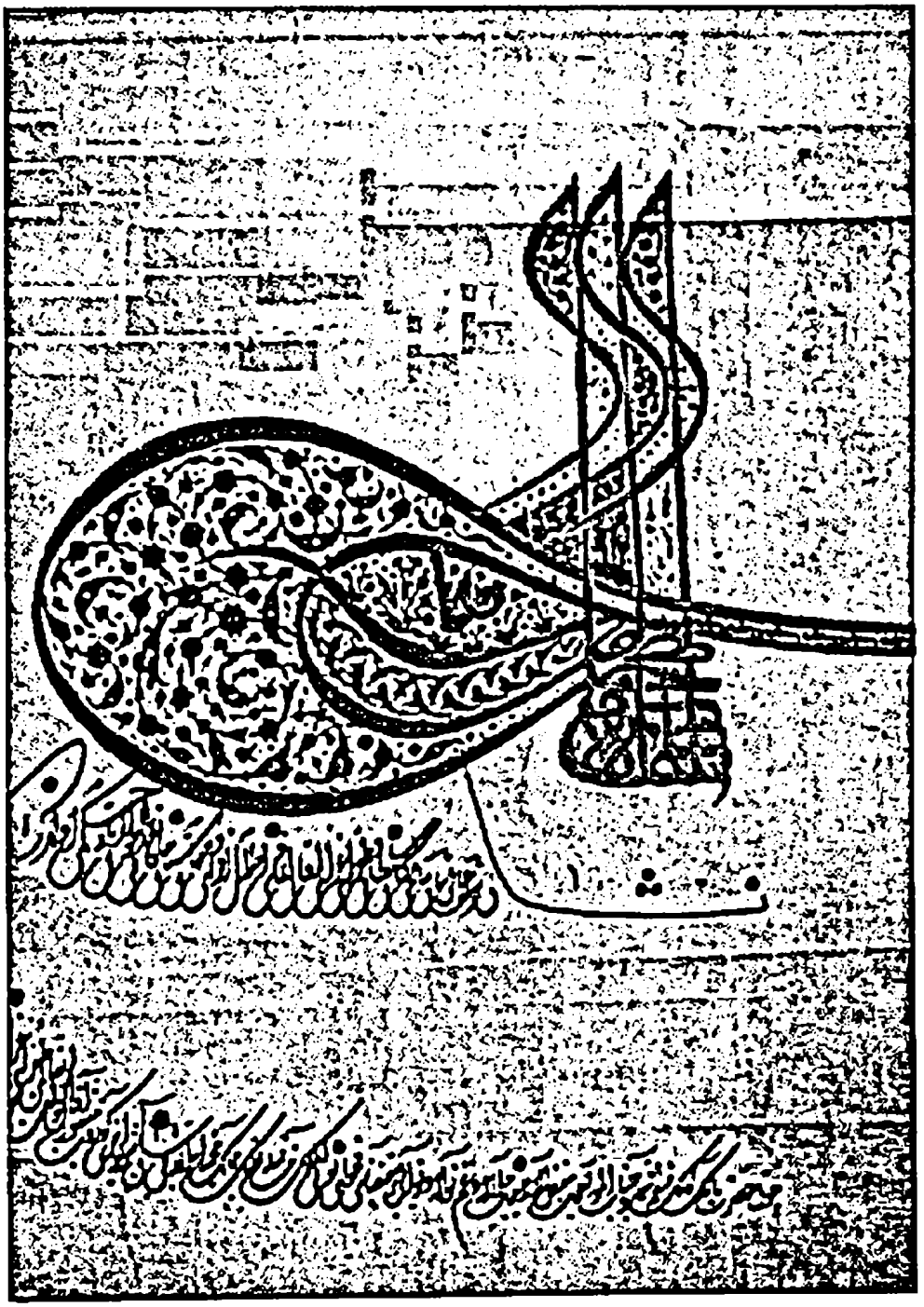
قلادة كوفية وردت فيها كلمة محمد مكررة ثماني مرات تألفت منها نجمة مثمنة.



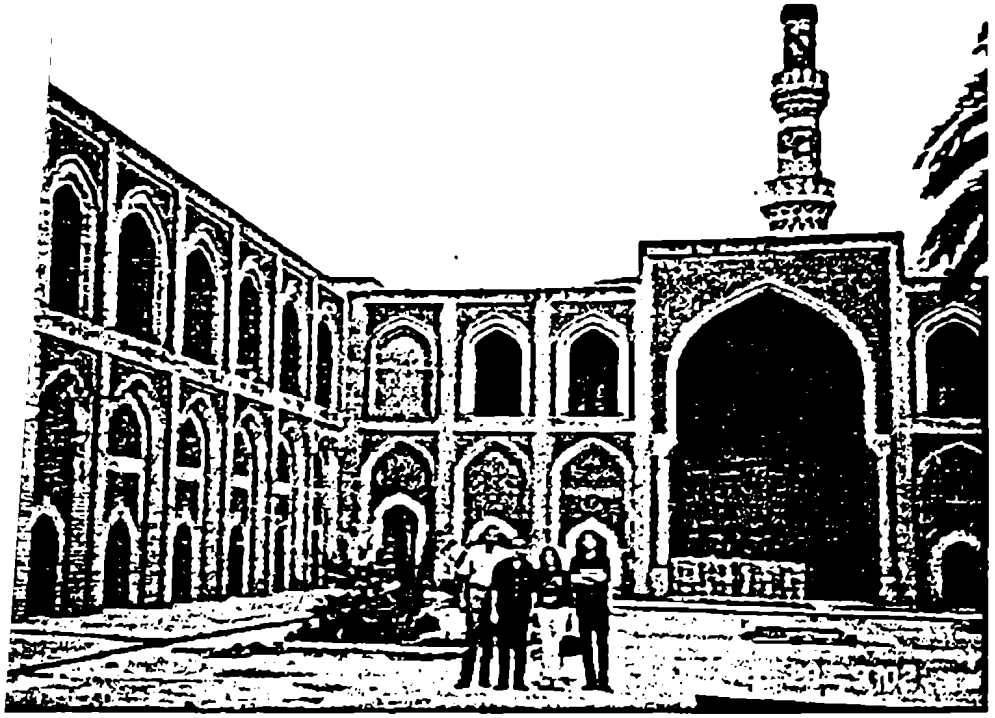
صفحة من مصحف عثماني (آية من سورة الأنعام) موجودة في سمرقند من أعمال آسيا الوسطى السوفياتية.



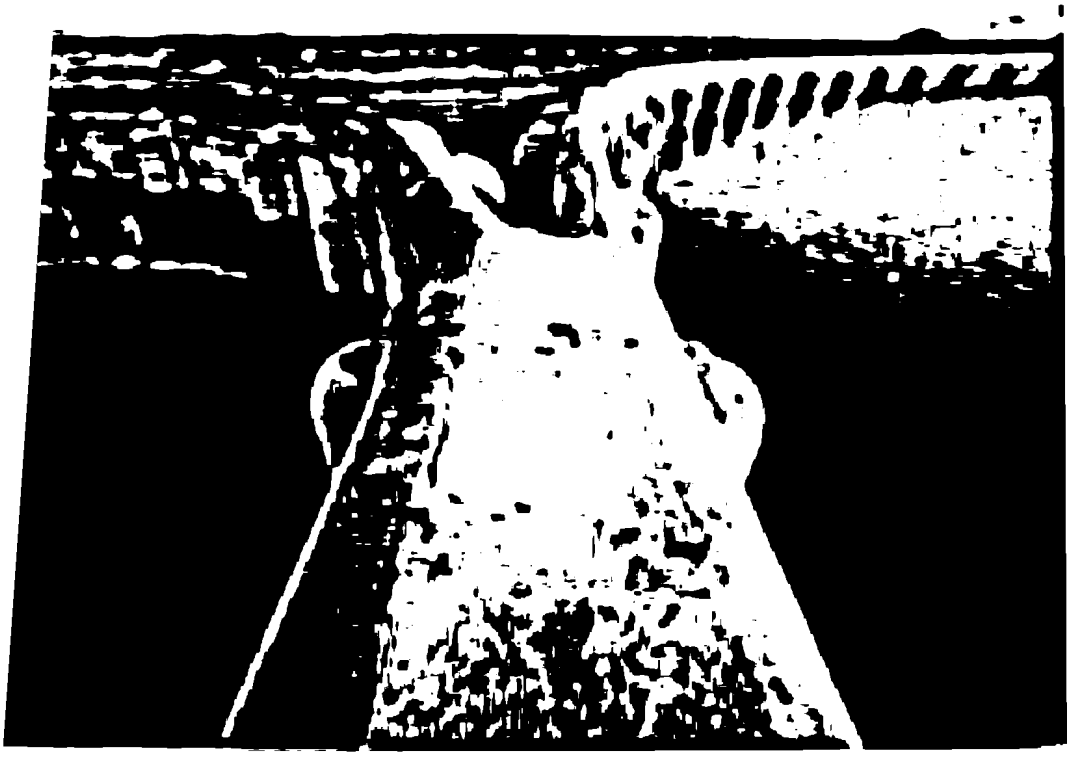
كلمة حرية تتكرر بالخط الديواني من صنع حسن المسعودي.



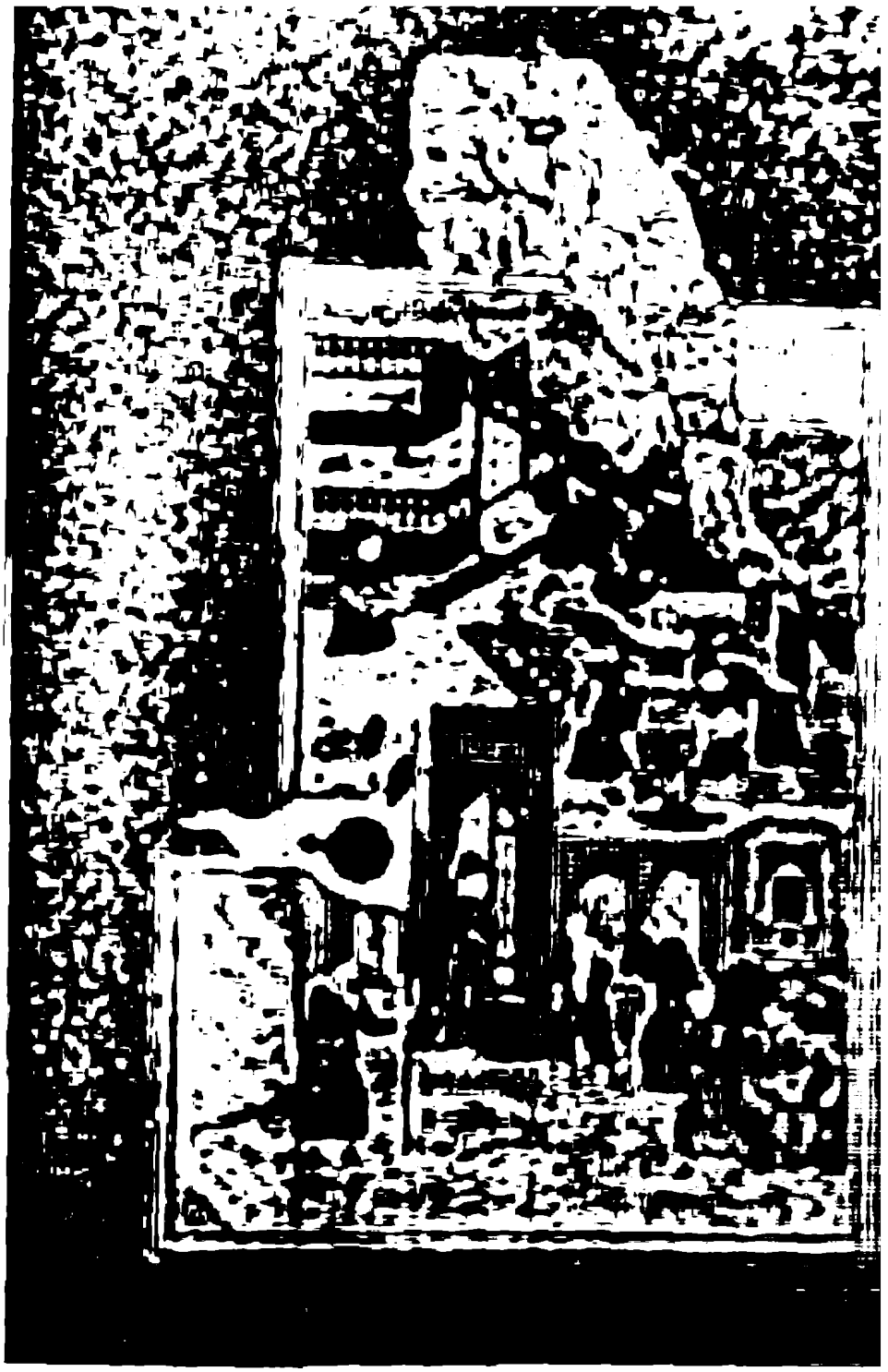
طغراء السلطان سليمان القانوني في أعلى مرسوم تمليك لزوجه مؤرخ سنة 959 هـ.
موجودة في توبكابي استنبول.



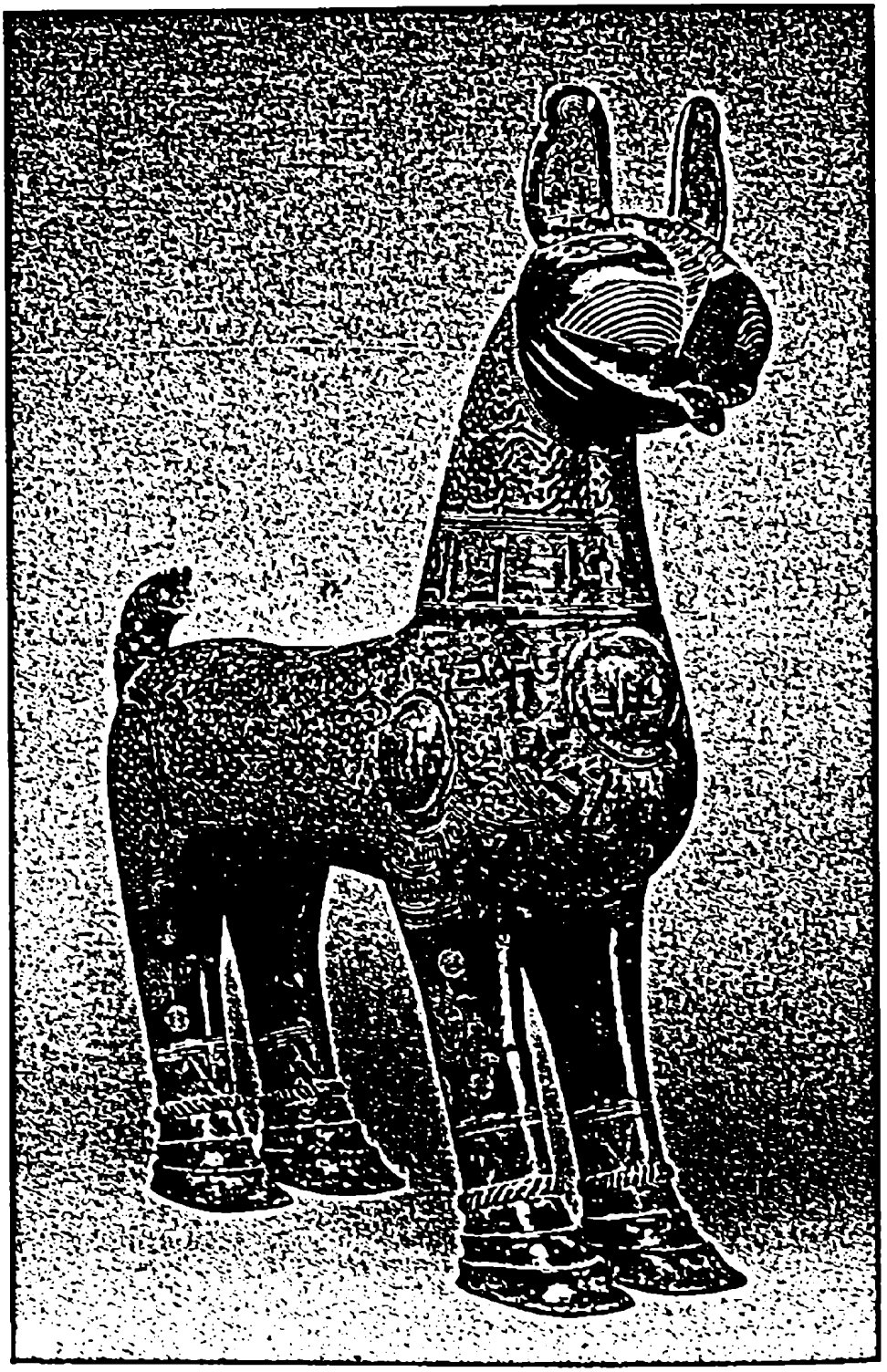
مدرسة المستنصرية مصورة سنة .2003



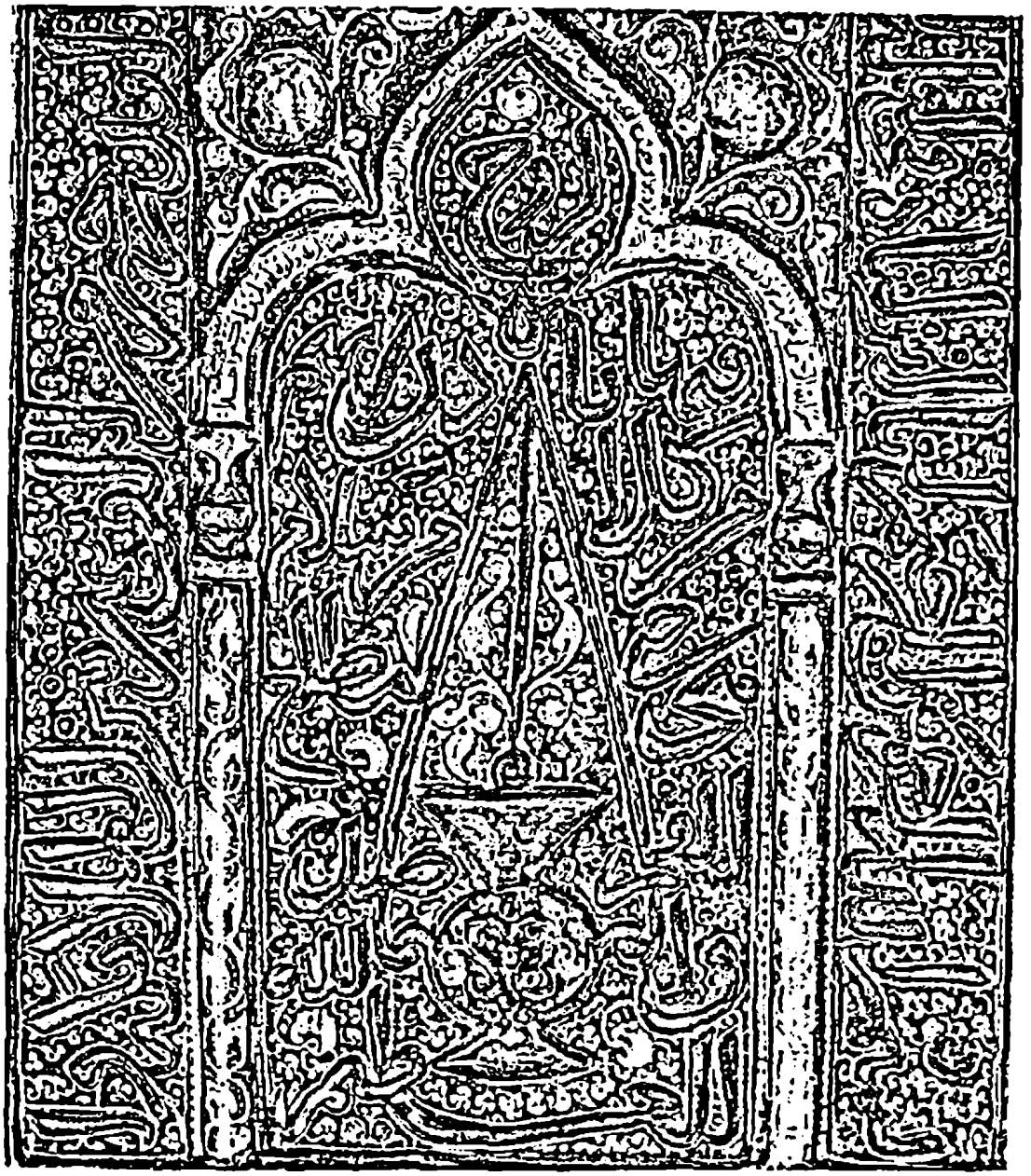
خزان بالقرب من القيروان في تونس شيد في القرن الثالث هجري وهو من أقدم الخزانات في العالم الإسلامي.



صفحة من منطق الطير، منمنمة من الممكن أن تكون لبهزاد.



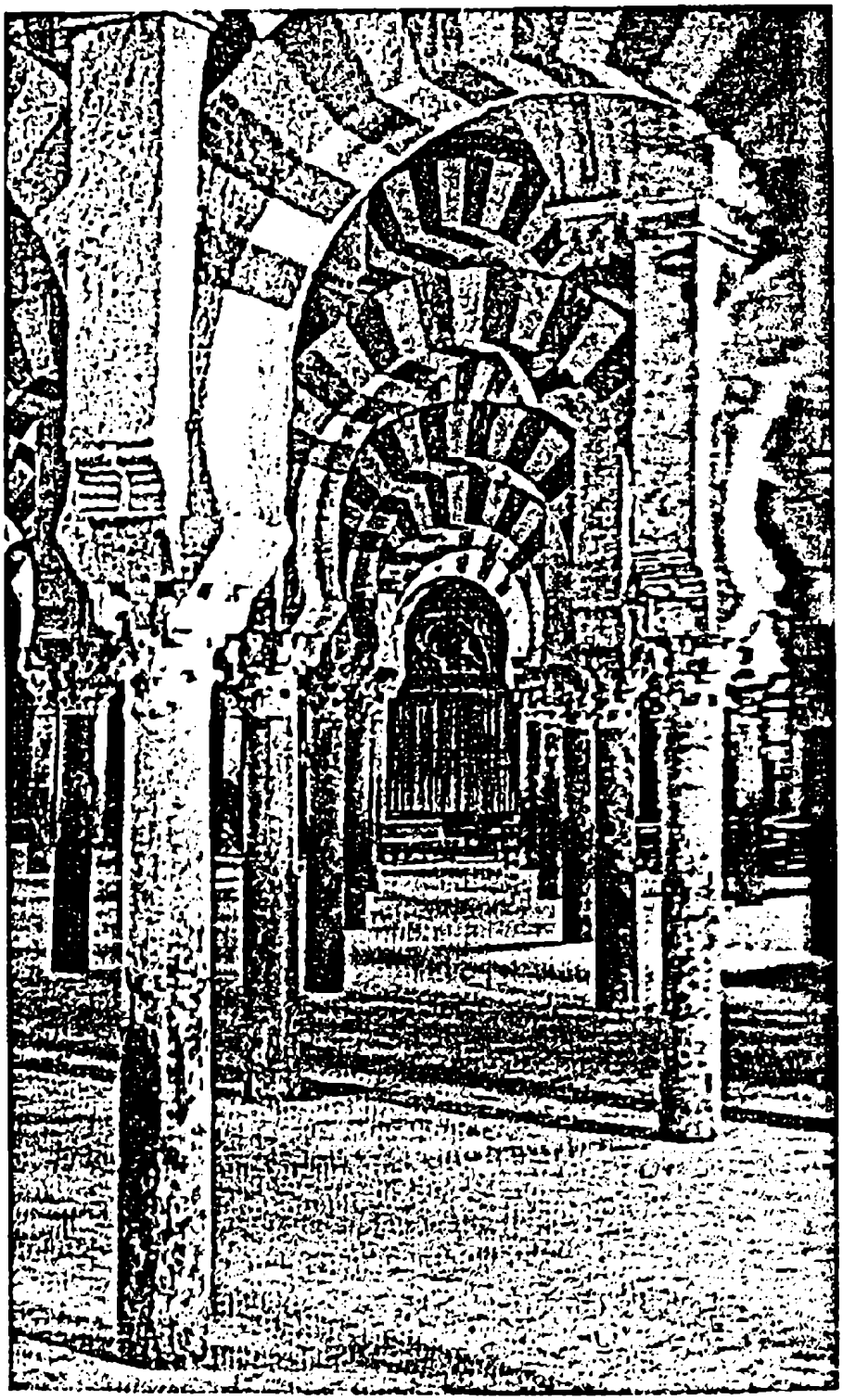
برونزية من العهد السلجوقي سنة 1182 ميلادي.



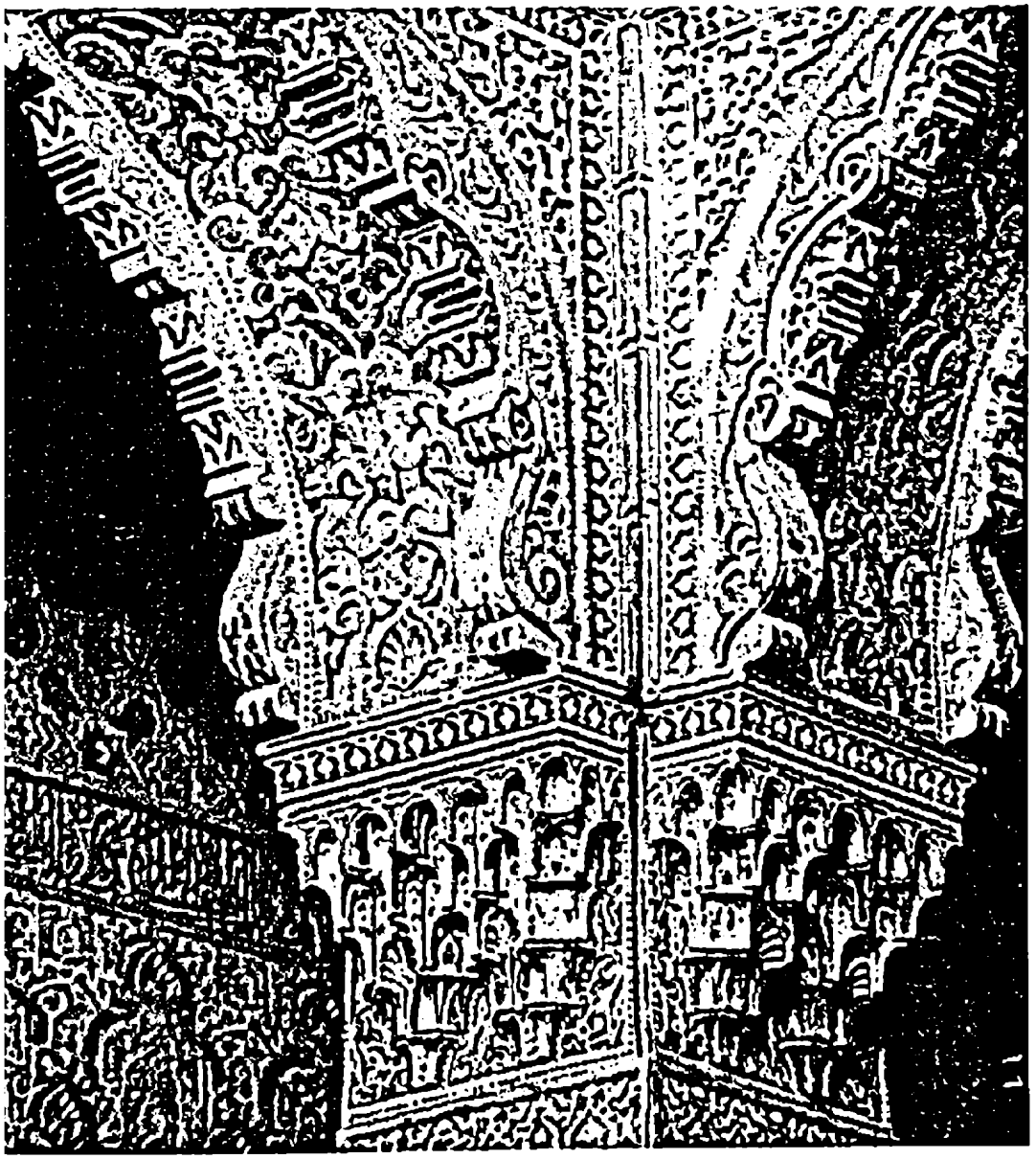
زخرفة محراب من القرن الثالث عشر ميلادي موجودة في متحف الفن الزخرفي - باريس.

لداية معركة من العصر العباسي من مقامات الحريري موجودة في المكتبة الوطنية باريس.

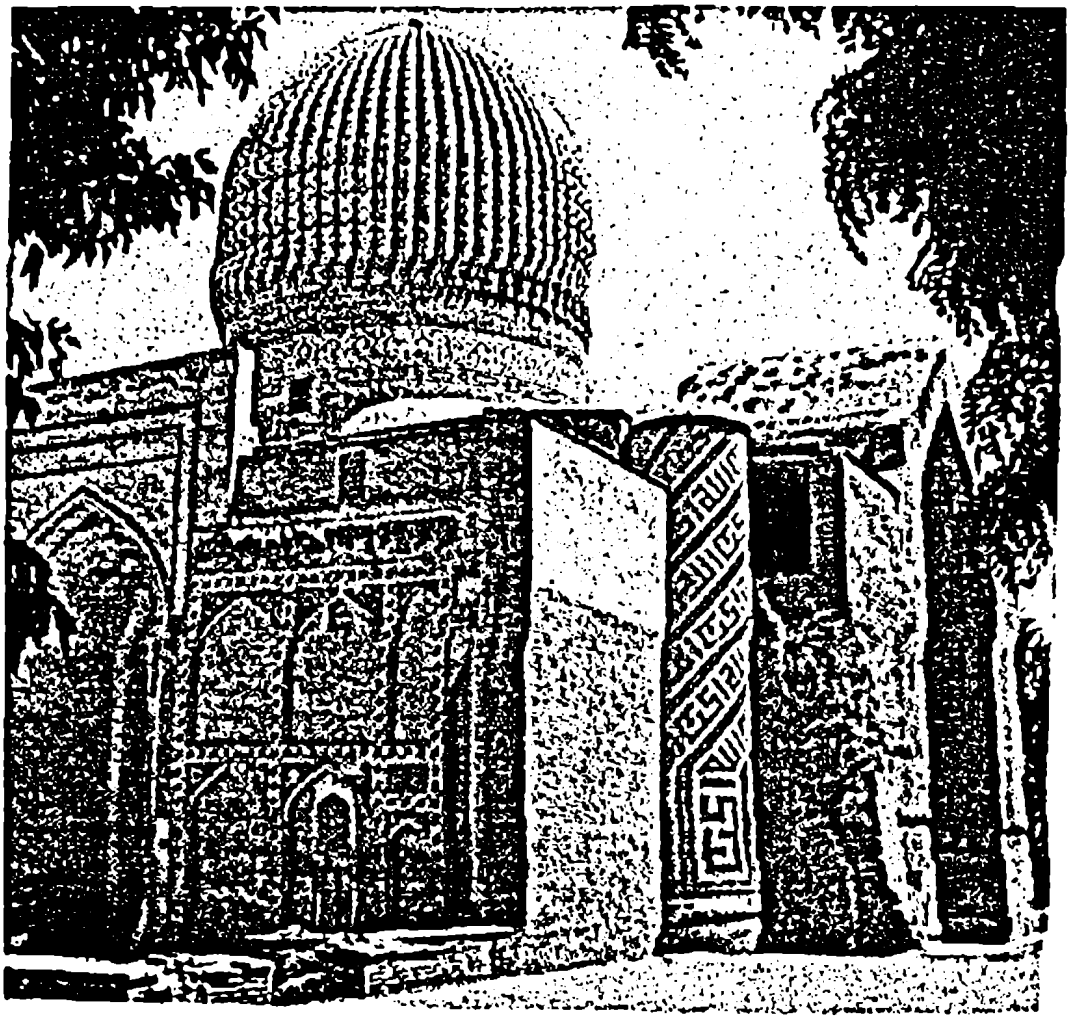
مركب لتجار عرب مقامات الحريري القرن الثالث عشر المكتبة الوطنية باريس.



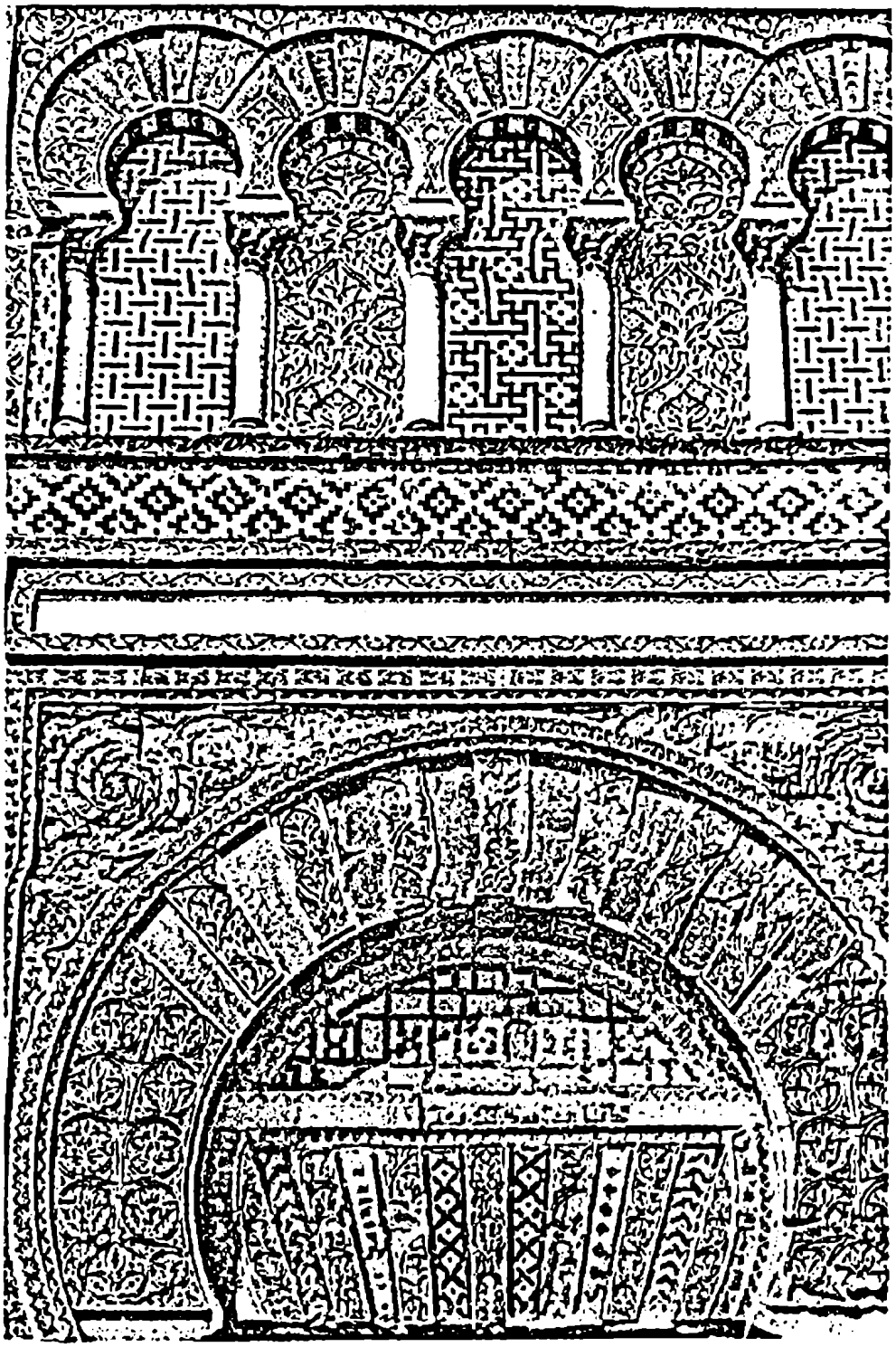
أعمدة جامع قرطبة من العصر الأموي نهاية القرن الثامن هجري.



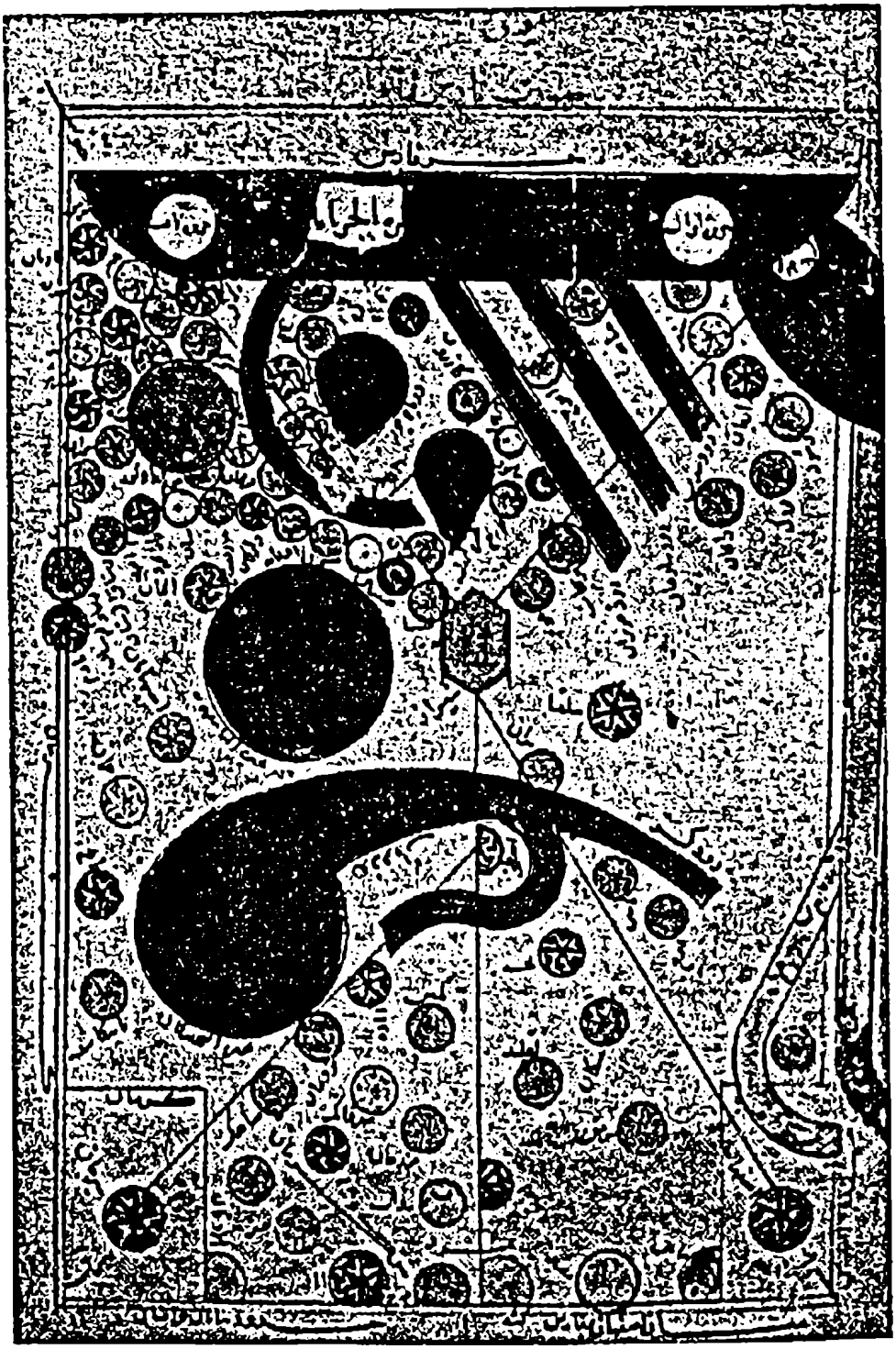
زخرفة ونقش عامود دعم في قصر الحمراء غرناطة.



قبة غور ـ أمير في سمرقند ابتدأ بناؤه سنة 1404 وانتهى 1434.



تفاصيل زخرفية من واجهة الجامع الكبير في قرطبة القرن الثامن هجري.



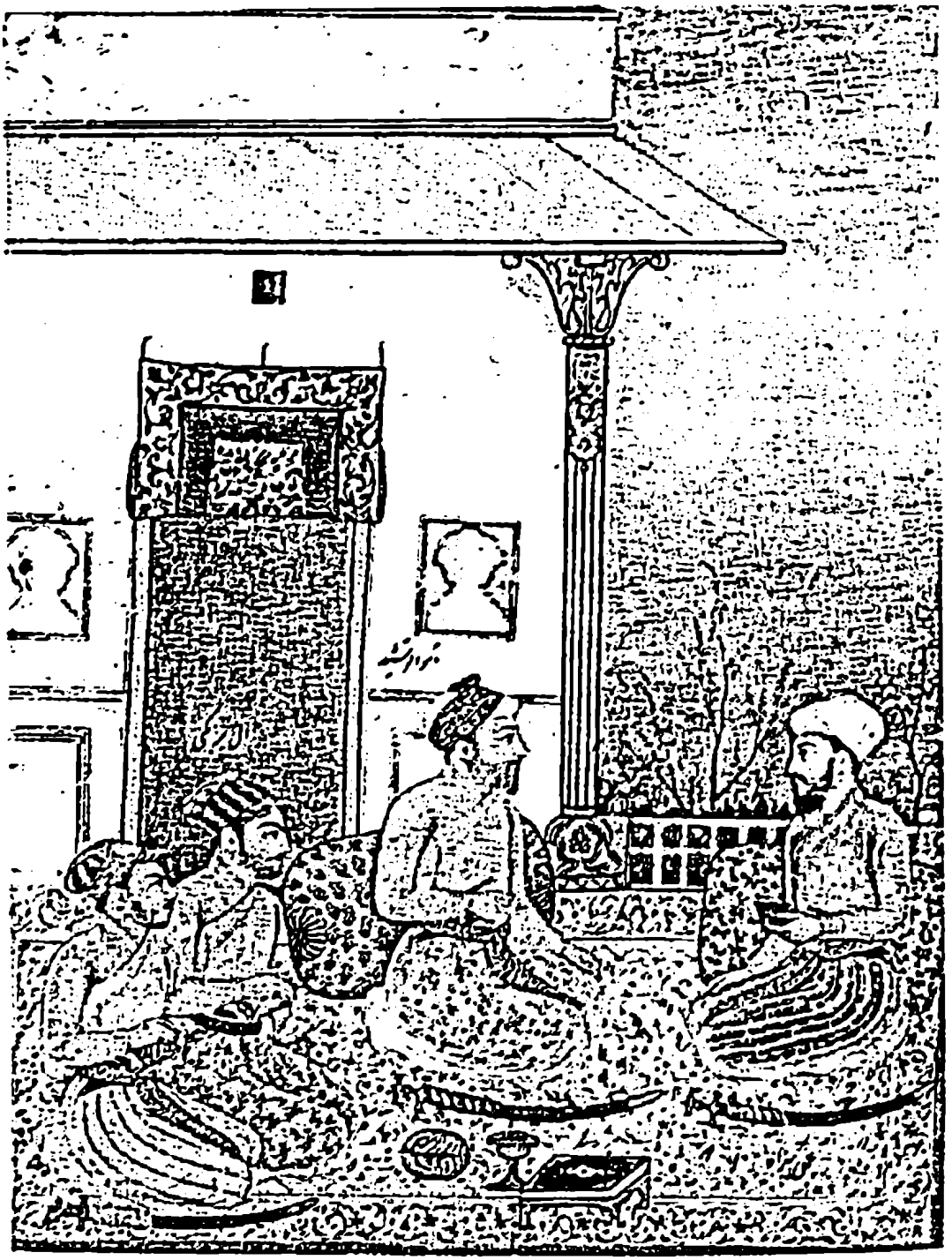
خريطة إقليم الفرس موجودة في المكتبة الوطنية القاهرة.

شكل متعدد الأيدي يصور قدرة الكوكب «من عجائب المخلوقات» لمحمد الطوسي من القرن العاشر للهجرة مكتبة التاريخ العلمي اكسفورد.

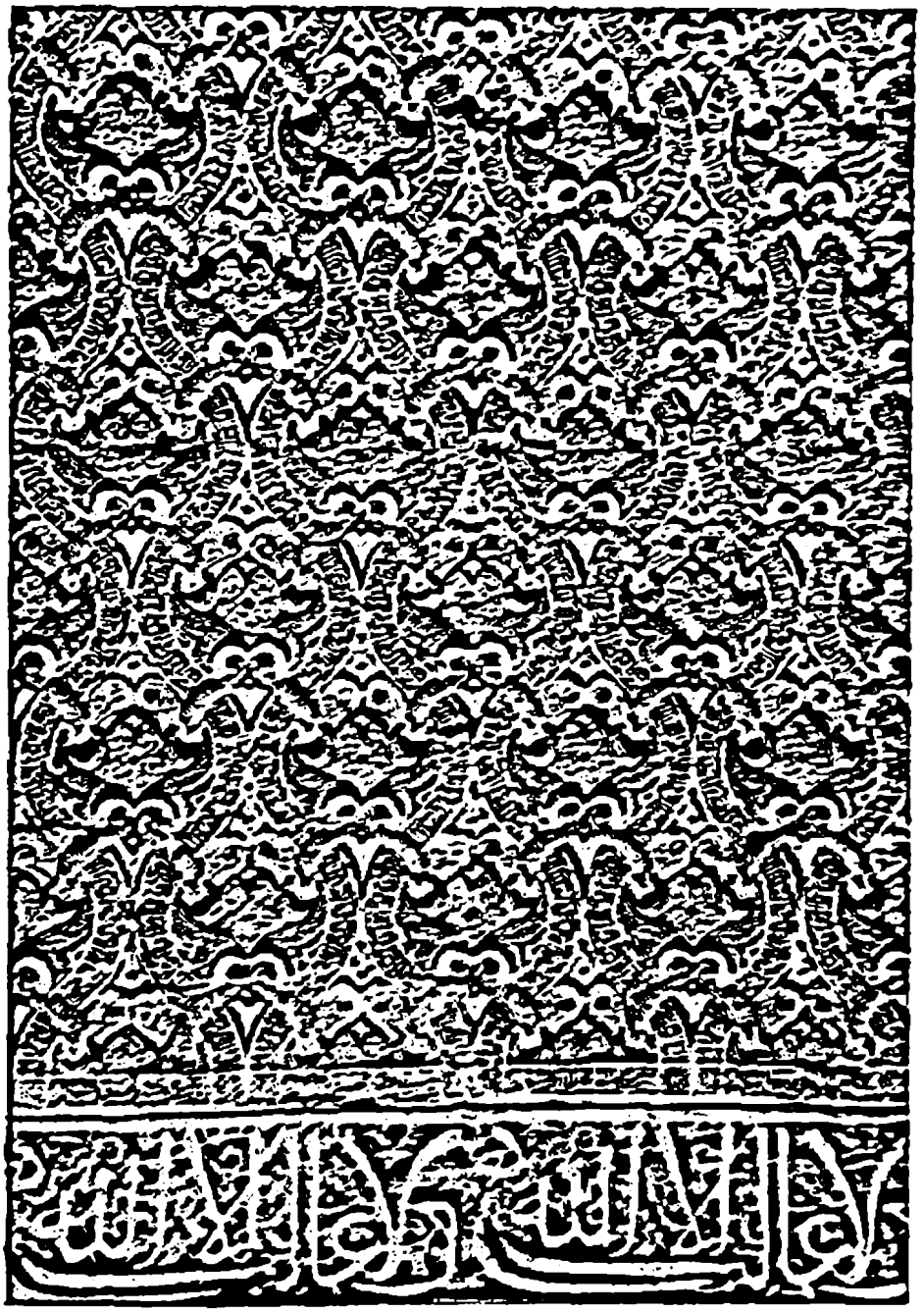
منمنمة تمثل عاشقان تبريز القرن الخامس عشر.

حصار قلعة فارسية تأريخ البيروني القرن الثالث عشر المكتبة الوطنية باريس.

محرقة للعطور العهد المملوكي أواخر القرن الثالث عشر.

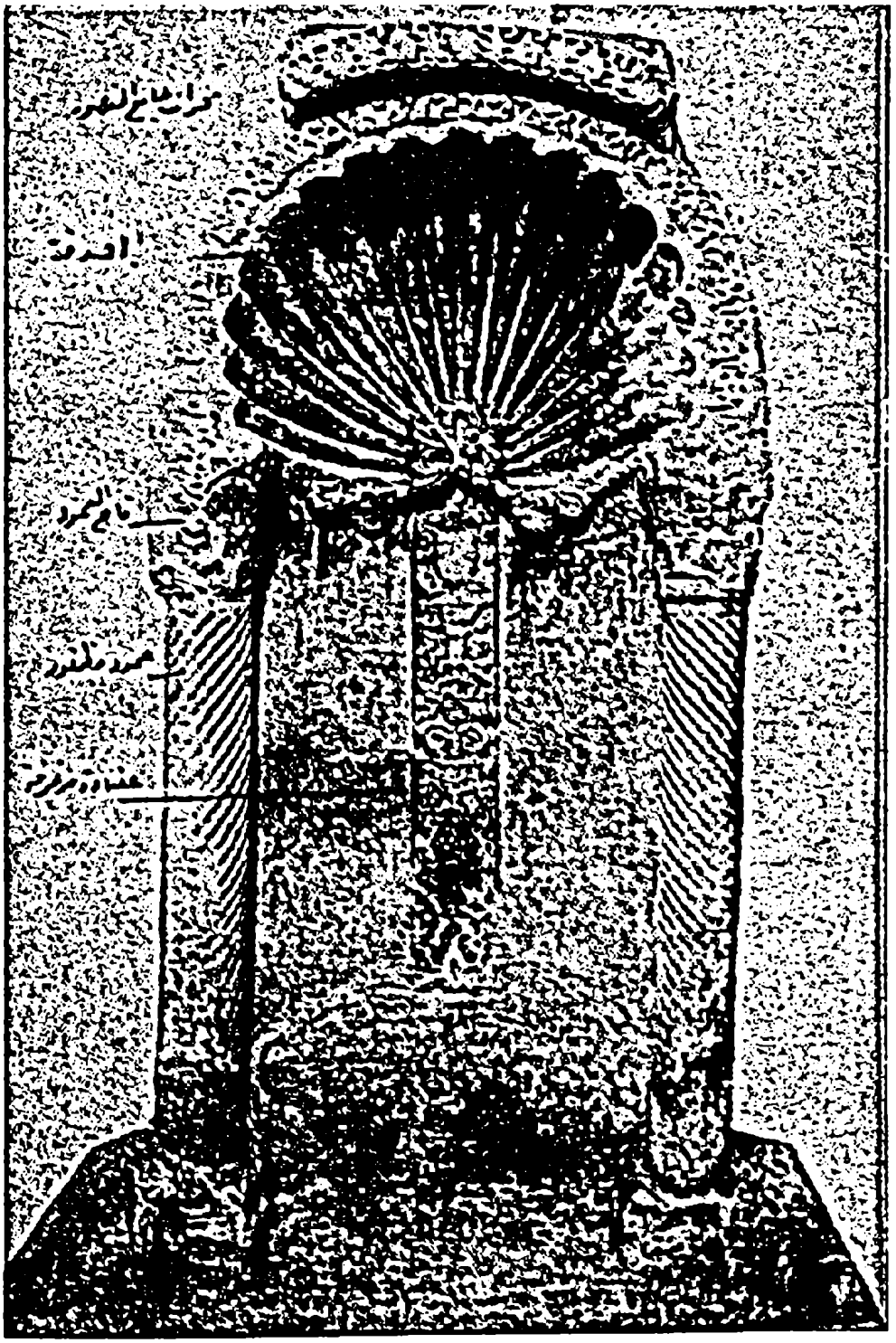


ألف ليلة وليلة ـ هارون الرشيد مع وزيرين وأحد أولاده ـ المكتبة الوطنية باريس.



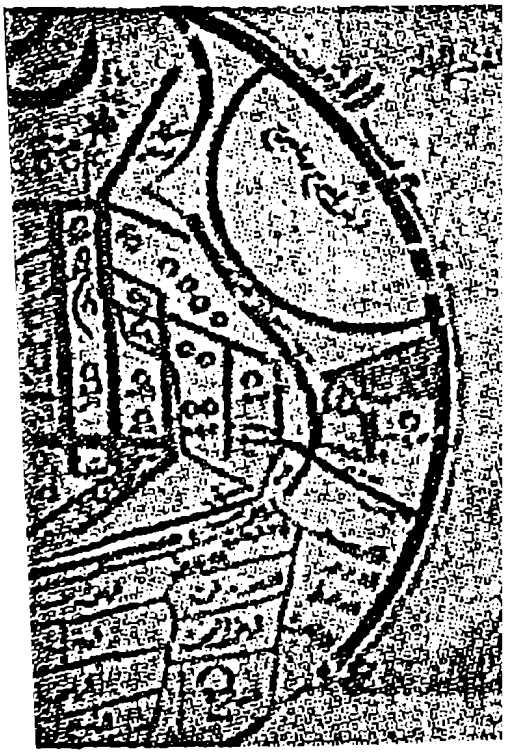
كتابات زخرفية من مساجد وقصور الأندلس نصها الأعلى خلال الزخرفة النباتية «لا إله إلا الله والملك لله» والسطر الأسفل مكتوب بخط ثلث أندلسي نصه شعار الأمويين «ولا غالب إلا الله».

بلاطة قديمة تعود لسنة 1139 تمثل موضع الكعبة المشرفة ومناسك الحج فيها.

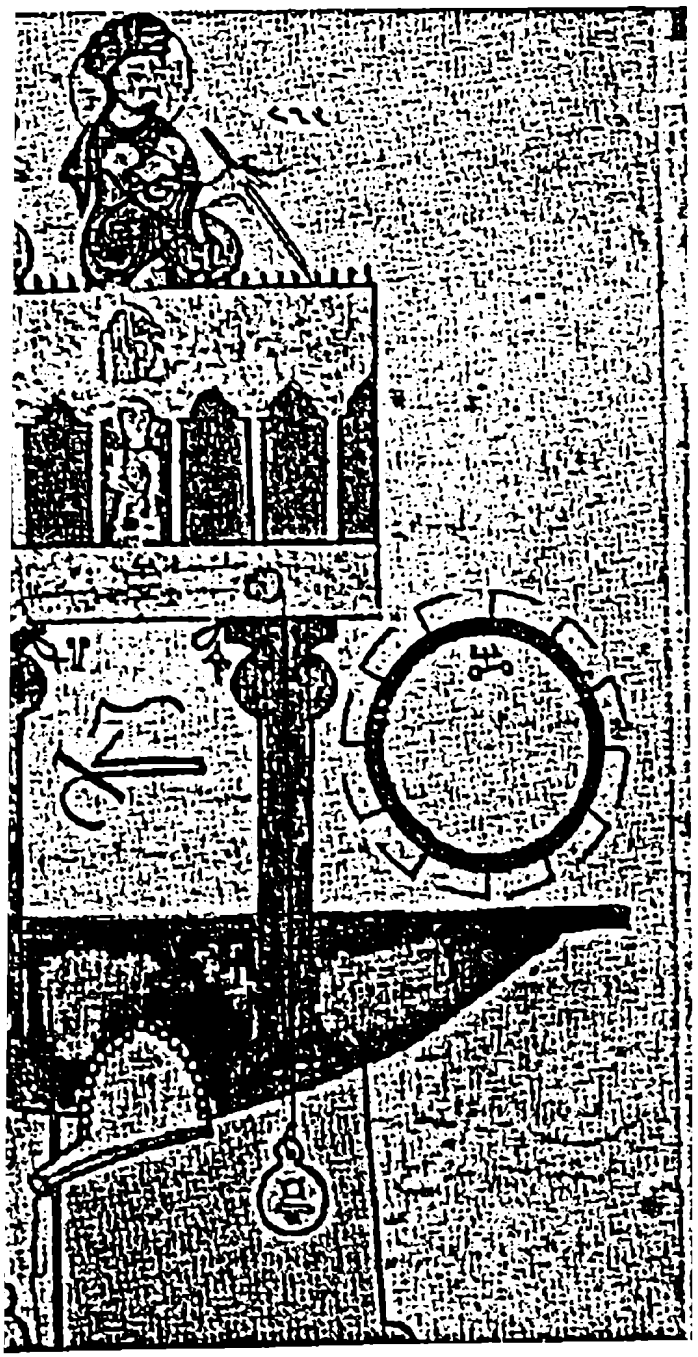


محراب جامع المنصور في بغداد وهو أول جامع شيده المنصور العباسي سنة 142 هـ.

المسجد الجامع لسيدي عقبة في القيروان بتو
كان عليه بزمن هشام بن



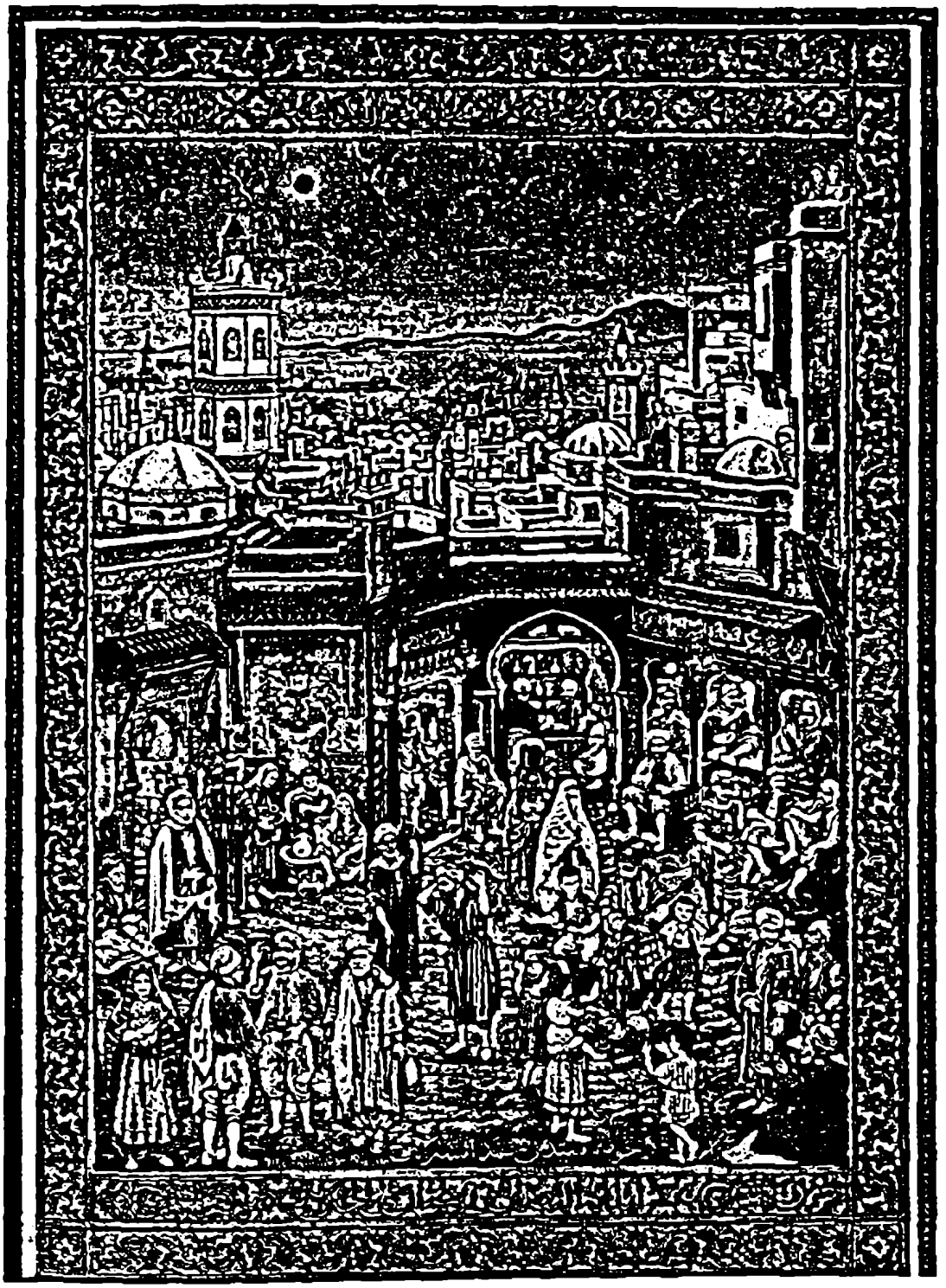
صورة تمثل البلاد الإسلامية غرب آسيا.



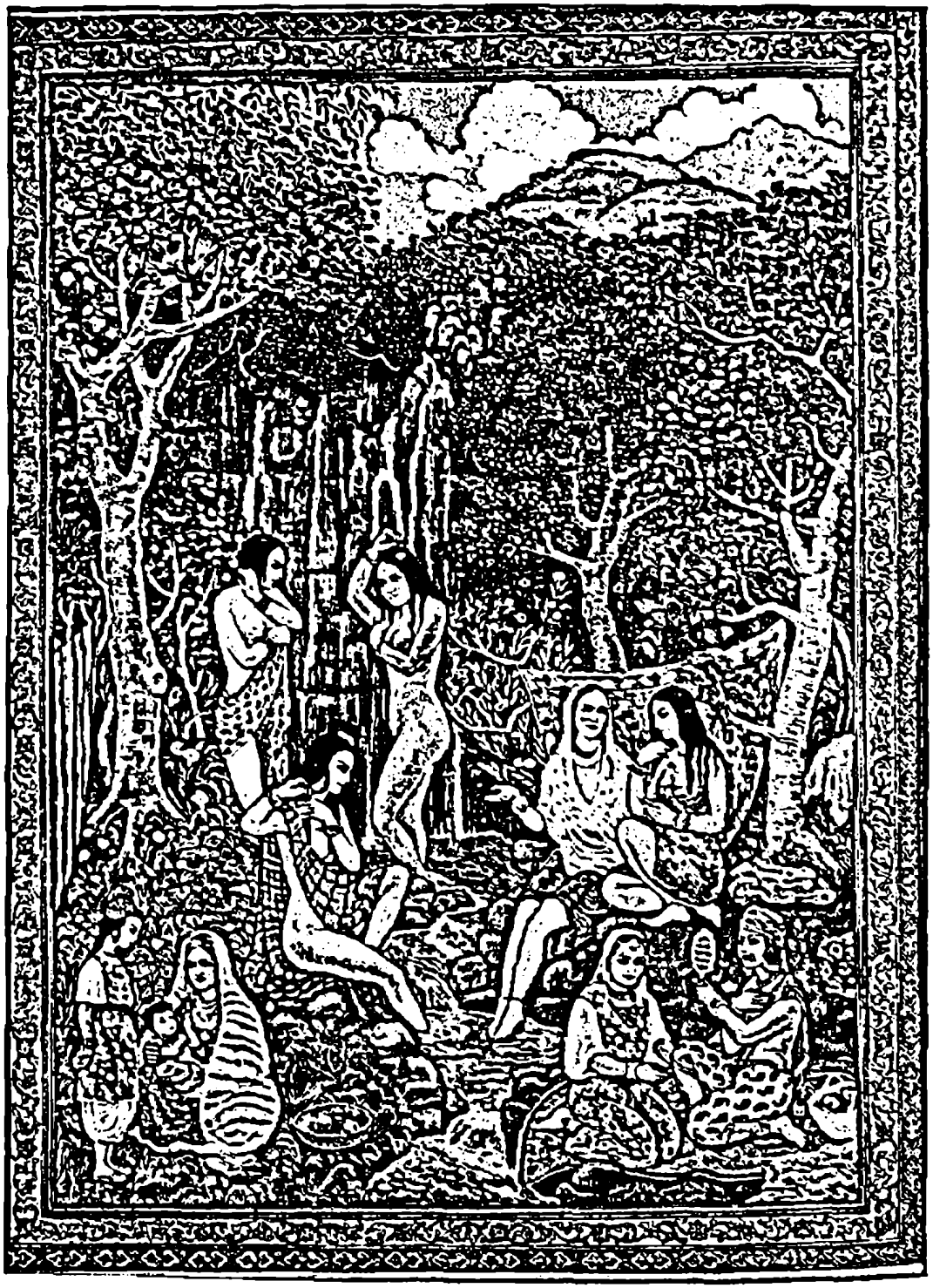
.من كتاب معرفة الحياة الهندسية للجذري القرن السابع

طبيب يداوي مريض من البواسير من كتاب جراحيات الخانية لشرف الدين بن علي
مكتبة ميلر استنبول.

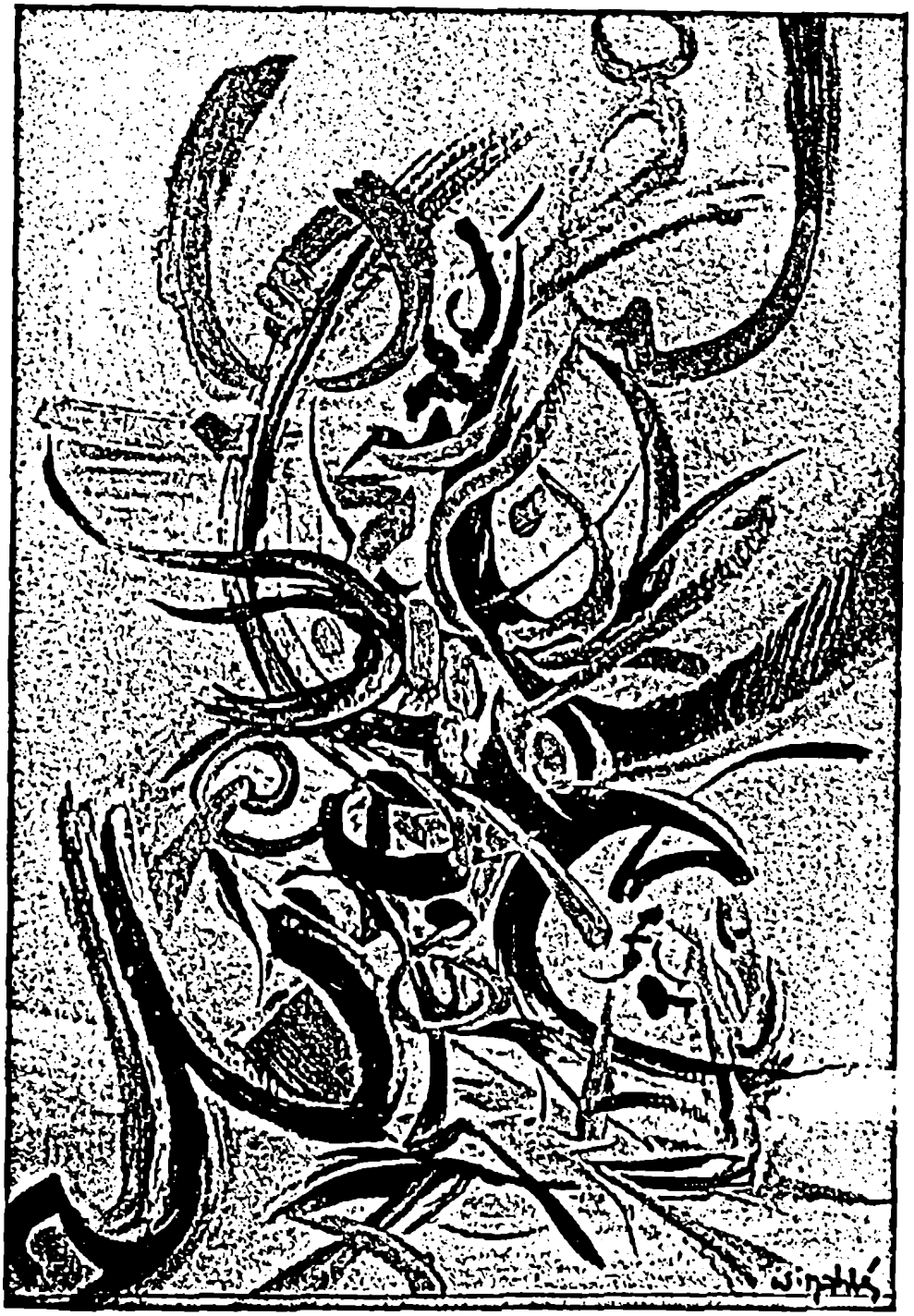
إصلاح الكتف من كتاب جراحيات الخانية ـ مكتبة ميلر استنبول.



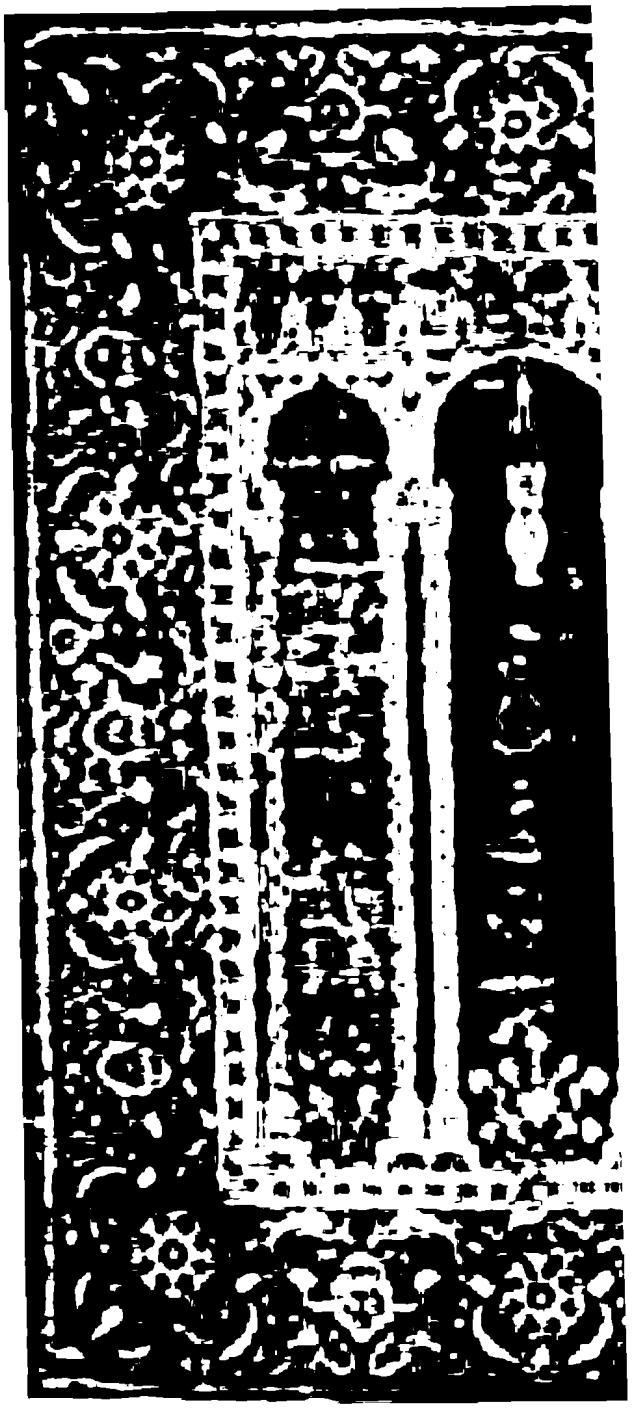
ليالي رمضان منمنمة لمحمد راسم الجزائر.



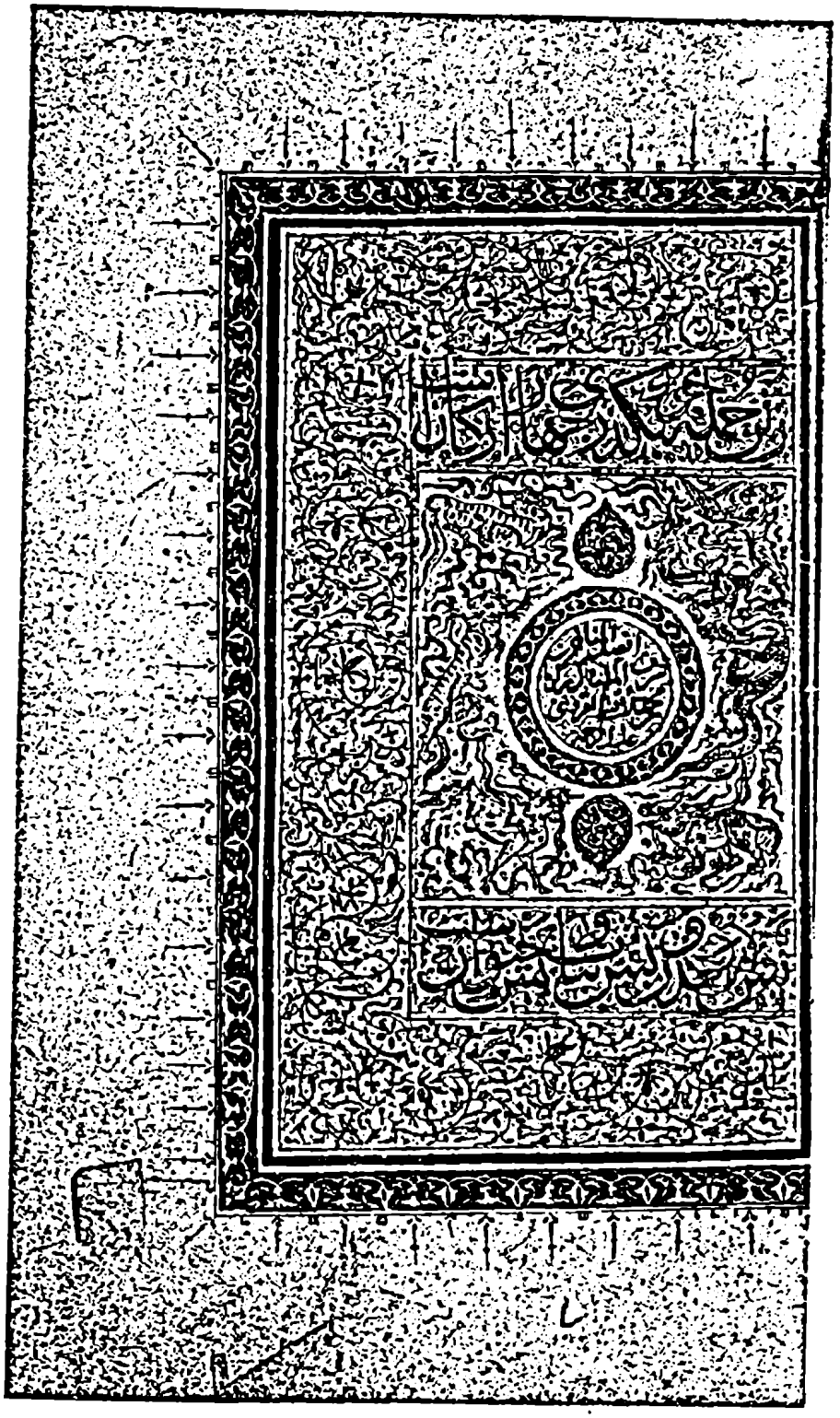
منمنمة لمحمد راسم نساء عند الشلالات. الجزائر.



حروفية لوجيه نحلة زيت على معاكس. لبنان.



لعهد العثماني نهاية القرن السادس عشر.



عنوان مزخرف وصفحة من مخطوط وهي شعر مكتوب بخط الثلث فارس 1414.

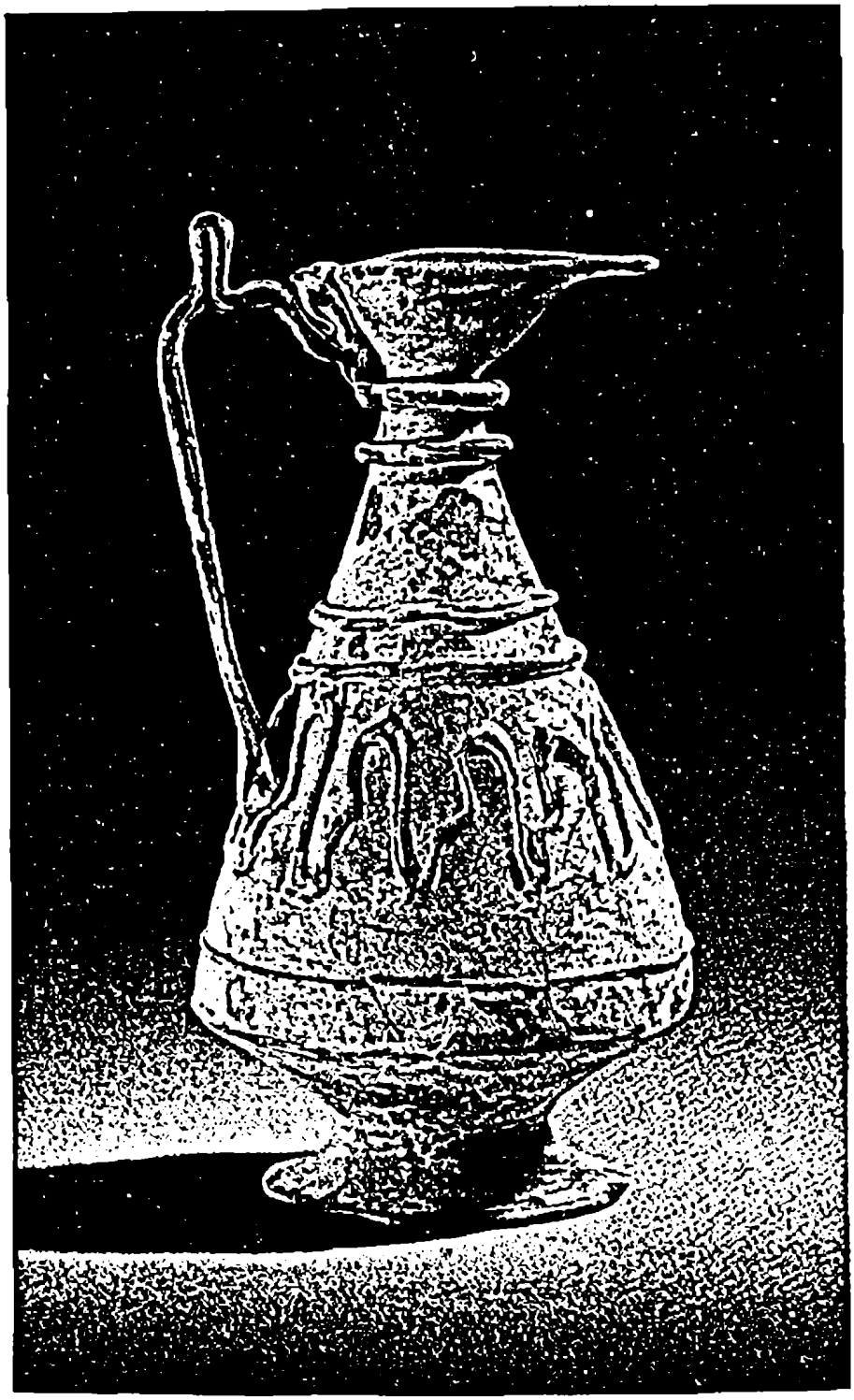
زلف كلمة يمن مراكش القرن الرابع عشر.

دينار ذهبي من إصدار

صحن من نهاية القرن الثاني عشر بداية القرن الثالث عشر فارس.

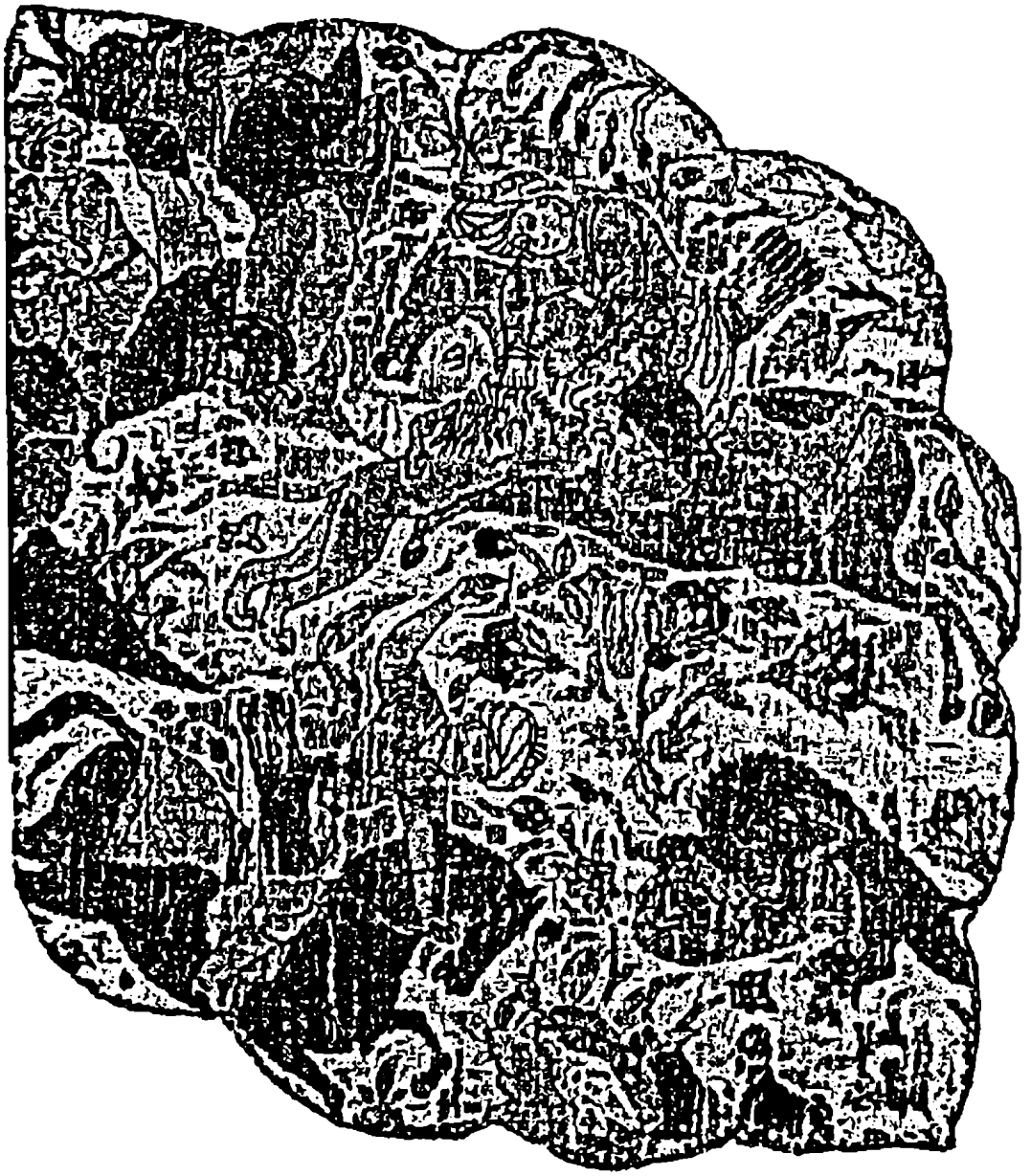
صحن من نهاية القرن الثاني عشر بداية القرن الثالث عشر فارس.

قنديل جامع من القرن السادس عشر تركيا ازميك.

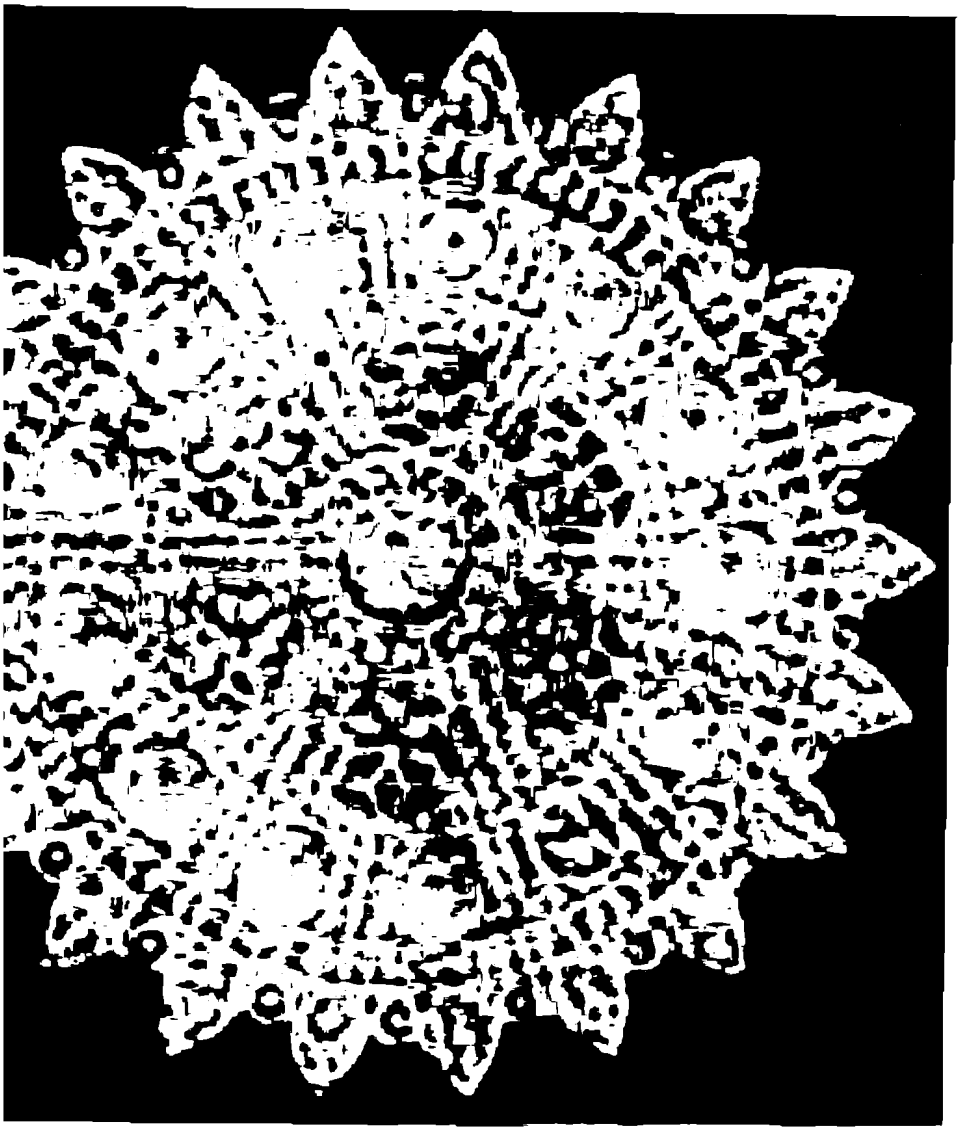


زجاج منفوخ عليه خطوط زخرفية القرن الحادي عشر.

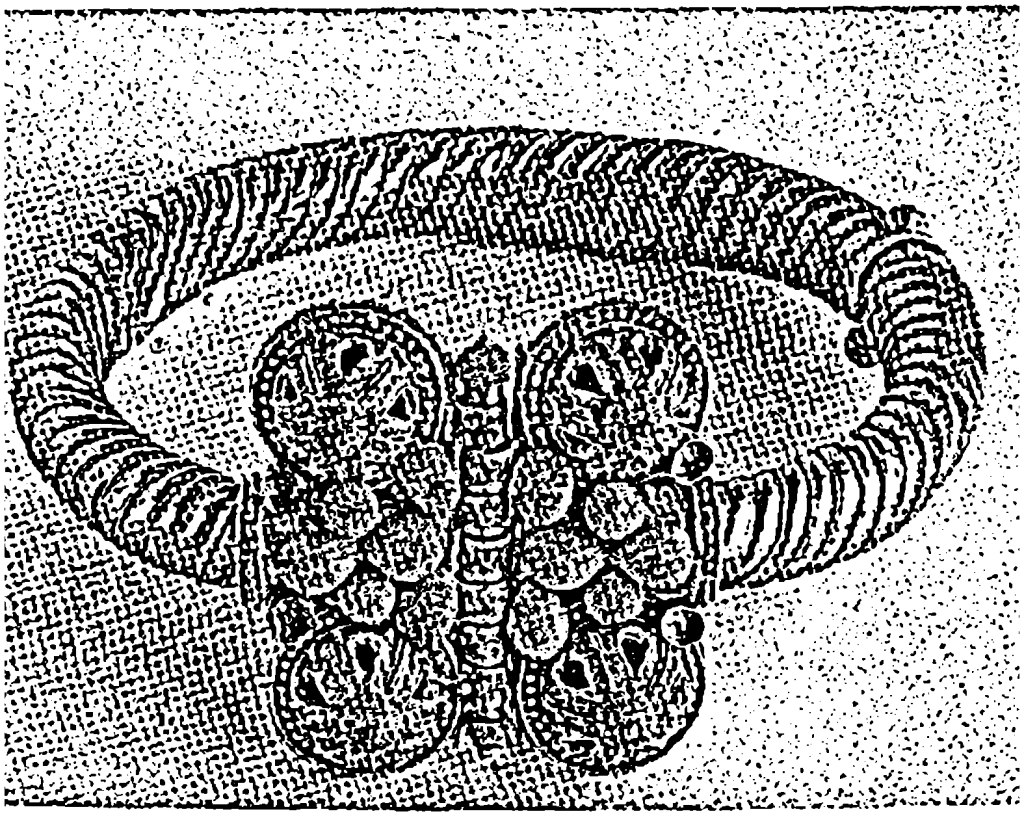
قماش من العهد الصفوي من البروكار والساتان
النصف الثاني من القرن السادس عشر.



قماش مخمل مع ساتان وحرير العهد الصفوي أواسط القرن السادس عشر.

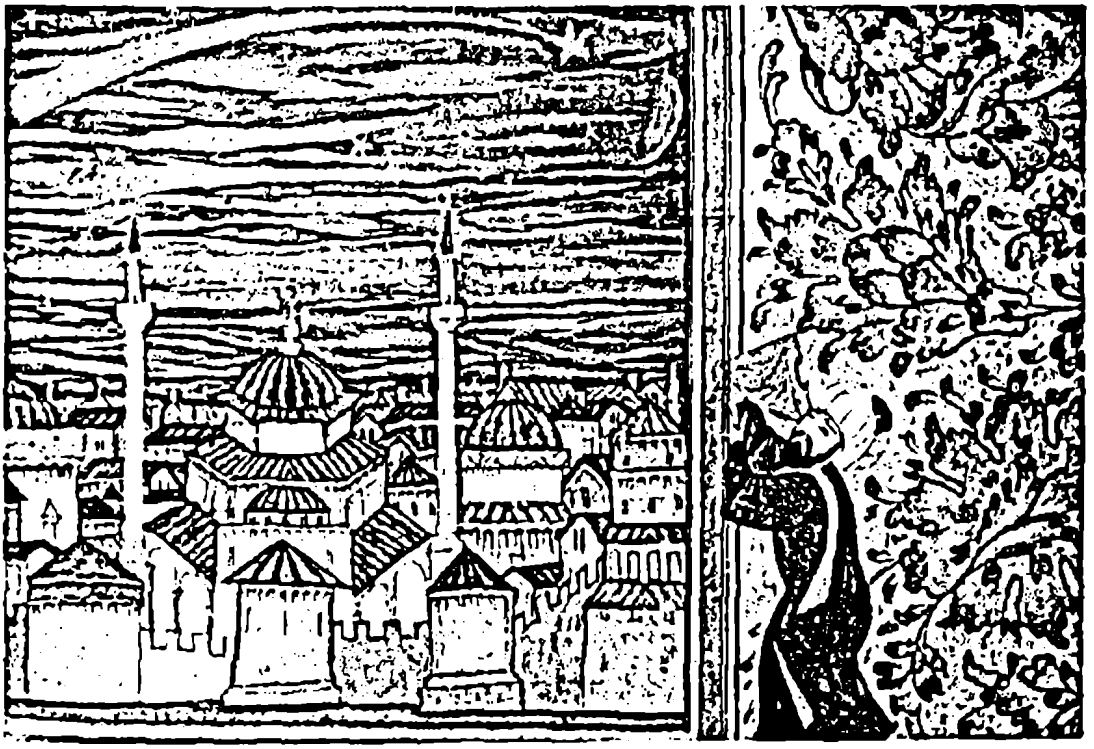


ذهب مع أحجار كريمة القرن الحادي عشر فارس.

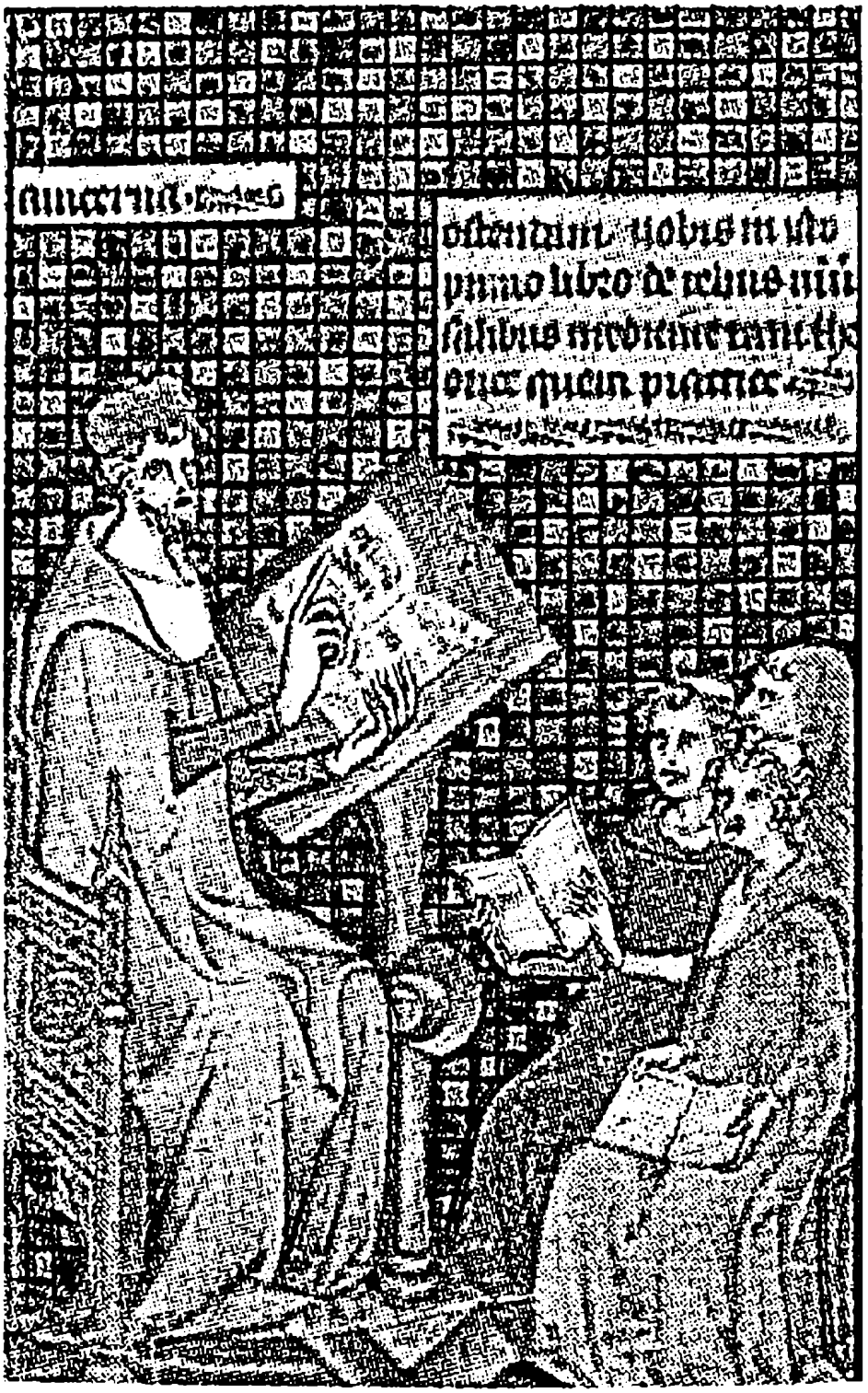


سوار من ذهب مع أحجار كريمة أوائل القرن الحادي عشر. فارس.

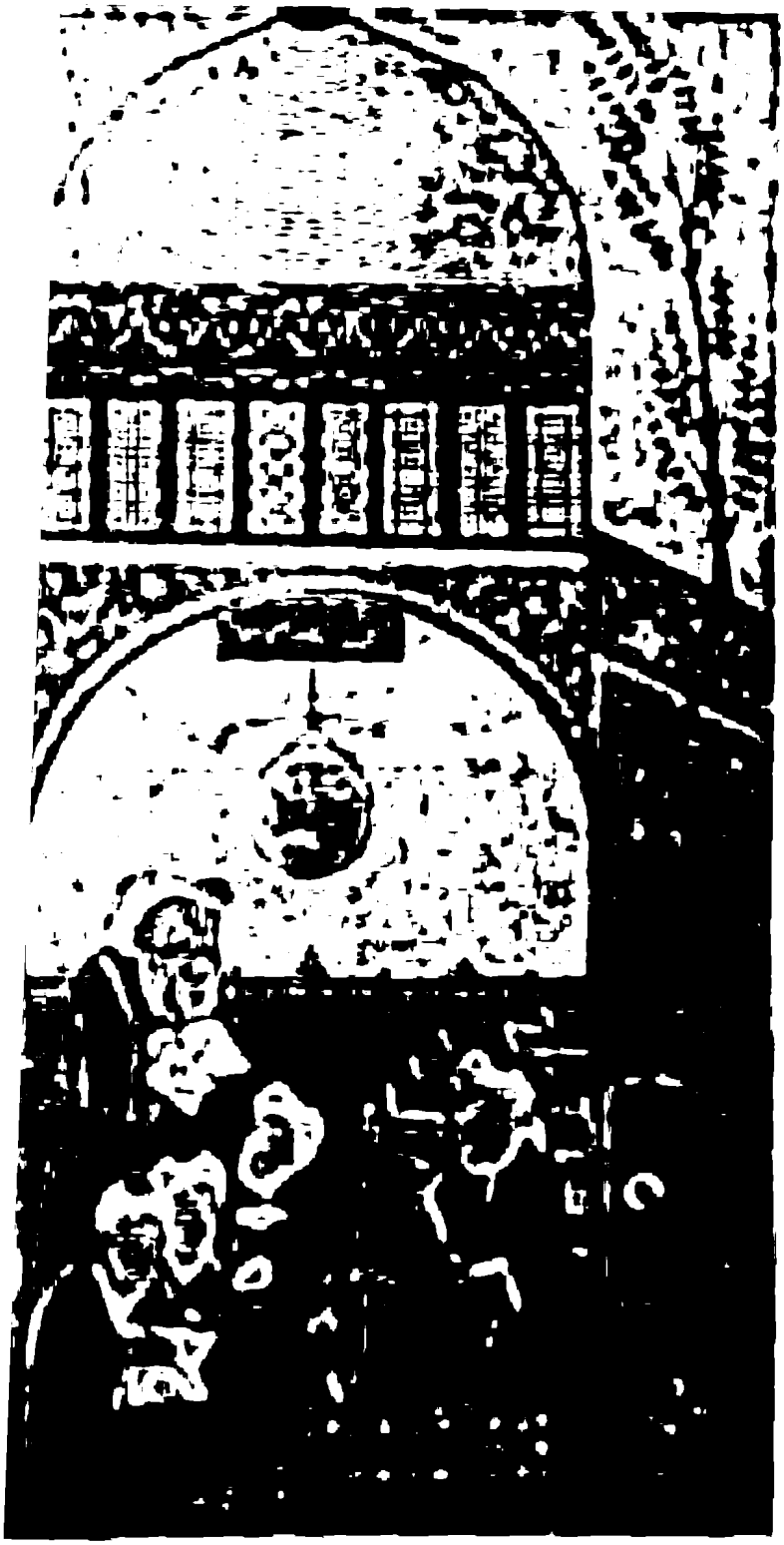
صورة من العصر المغولي حوالي سنة 1590 غواش على ورق.



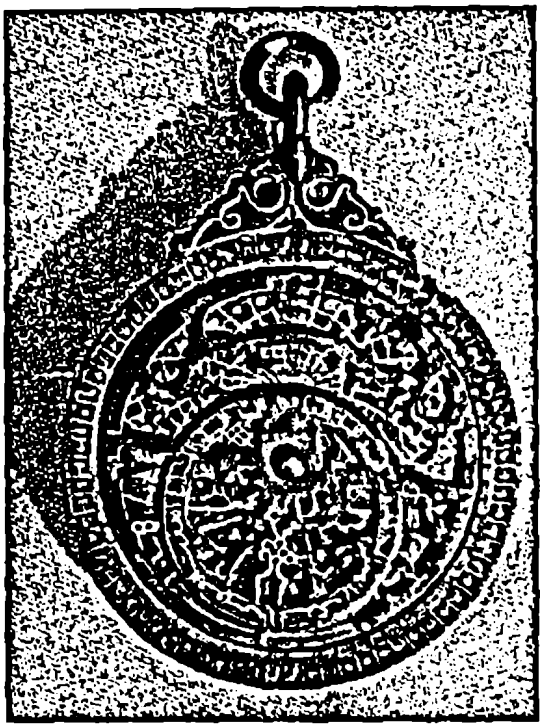
عالم فلك يدرس الكواكب بواسطة آلة هندسية.



العالم ابن سينا صفحة من مخطوط لاتيني «قانون الطب» سنة 1320. المكتبة الوطنية باريس.



منمنمة تظهر عالم فلك وتلاميذه القرن التاسع هجري المكتبة الوه



إسطرلاب سلجوقي من القرن السادس هجري إستنبول.

رجل والكون. المتحف التركي الإسلامي إستنبول.

منمنمة من القرن السادس هجري. توبكاي إستنبول.

تقي الدين مع بعض علماء الفلك وهم يعملون في إستنبول،
من مخطوط شاهنامة القرن العاشر هجري

لأم المقدسة عبدها الإنسان الأول ونحتها مركزاً على أماكن الخصب وجدت في كهوف فرنسا

الفهرس

الموضوع	الصفحة
تقديم	7
مقدمة	9
تمهيد حول الفن	11
الفصل الأول: الفن والعقائد	15
الفن والعقائد في العهود ما قبل الأديان السماوية	17
موقف اليهودية والمسيحية من التصوير	22
موقف الإسلام من الفن	25
الفصل الثاني: الخط العربي	33
نشأة الكتابة	35
الكتابة العربية	37
الخط العربي	45
أعلام أهل الخط	49
جمالية الخط العربي	57
أثر الخط على الفنان التشكيلي	70
الفصل الثالث	79
الزخرفة الإسلامية	81
الفصل الرابع	89
العمارة	91
خصائص العمارة وهندستها	96
أثر العمارة الإسلامية في أوروبا	99
المساجد	103

الموضوع	الصفحة

المدن الإسلامية 116

الفصل الخامس 125

الفنون التطبيقية 127

العملات النقدية 129

آنية الذهب والفضة 131

الفصل السادس 133

التصوير الإسلامي 135

المنظور الروحي 137

قنوات التصوير الإسلامي 140

التصوير في القصور 142

التصوير في المساجد 145

التصوير في الكتب 146

مدارس التصوير الإسلامي 151

أطوار الفن الإسلامي 171

محمد راسم 173

الخاتمة 177

فهرس الأعلام 185

المراجع العربية 191

المراجع الأجنبية 192

ملف الصور 193

الفهرس 255

المركز الإسلامي الثقافي
مكتبة سماحة آية الله العظمى
السيد محمد حسين فضل الله العامة
الرقم
768/1/2008

تكمن أهمية هذا الكتاب في أن مؤلفته فنانة وناقدة تشكيلية. ويعالج موضوعاً من الصعب العثور عليه مجموعاً في مؤلف واحد، من مثل طرح مجموعة من الإشكاليات حول موقف الأديان من التصوير. والتوقف طويلاً عند مظاهر هذا الفن في مختلف مراحل الحضارة الإسلامية بما في ذلك الخط والزخرفة والعمارة... مع الإشارة إلى عملية التثاقف بين الشرق والغرب. فجاء رائداً في ميدانه، لا غنى عنه لكل مهتم بالفن إجمالاً وبالفن العربي الإسلامي والحضارة العربية ـ الإسلامية بوجه عام.

الناشر

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

9 789953 463629